

Estrategias y Tácticas en el cine argentino de los
años sesenta: la procedencia del Nuevo Cine
Latinoamericano

Carlos Daniel García Rivas

Tesis depositada en cumplimiento parcial de los requisitos para el
grado de Doctor en

Investigación en Medios de Comunicación

Universidad Carlos III de Madrid

Director:

Manuel Palacio Arranz

Septiembre de 2020

Esta tesis se distribuye bajo licencia “Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada**”.



Para Carlos, Elvira, Pancha y Mila.

AGRADECIMIENTOS

En el camino recorrido para llegar a esta tesis, se han dado circunstancias que no se pueden controlar por distintos motivos, y estos días en los que vivimos se hacen aún más inciertos. El proceso de elaboración de este trabajo se enmarca dentro de este periodo que algunos estudiosos han llamado *entre crisis*, y es que el contenido que aquí se intenta explicar, plantea una idea que quiere responder a estas rupturas que movilizan y hacen actuar como única manera de sobrevivencia. El ingenio que han demostrado ante estas crisis los marginados y supuestamente débiles, hace que estos no caigan fácilmente en desgracia. Aquella vez, las muertes fueron culturales, ocasionadas por un enemigo que con el tiempo lo fuimos conociendo, pero esta vez no lo sabemos. Solo queda reconocer, agradecer y seguir construyendo sobre la base del conocimiento que han dejado algunos, quienes desde sus trincheras han ayudado a entender las rupturas que el devenir de la historia ha planteado. Uno de ellos fue el profesor Antonio Rodríguez de las Heras, quién nos hizo más fácil enfrentar la ruptura que nos planteó la tecnología y a quien le agradezco sus clases y su recomendación para cursar este programa de doctorado.

Pues en este espacio que no nos da casi tregua, han estado presentes algunas personas que han permitido llevar a cabo este trabajo.

Quiero agradecer principalmente al profesor Manuel Palacio por sus consejos y su confianza puesta en mí desde un inicio, junto a él, al grupo de investigación Televisión y Cine: Memoria, Representación e Industria (TECMERIN), grupo en el que se inscribe esta tesis. También quiero agradecer a las personas que me han brindado su apoyo en todos estos años que he asistido a la UC3M, entre estas personas puedo nombrar: a la profesora Pilar Diezhandino, a la profesora Concepción Cascajosa, a la

profesora Susana Herrera, a Josetxo Cerdán Los Arcos, Juan Carlos Sánchez Illán, Arancha Hernández, Prudencia Chaves, Ana Mejón y a todos los que ahí hacen posible que la universidad camine.

Por otro lado, quiero agradecer al profesor Pablo Piedras por permitirme asistir durante unos meses a la Universidad de Buenos Aires, como también a todos los que pude conocer en esa estancia académica: al profesor Cohen y en particular a los trabajadores de la biblioteca de la ENERC, quienes me guiaron en busca de los archivos que aquí se presentan. Igualmente quiero agradecer al profesor Philippe Meers, quien me abrió las puertas de la Universidad de Amberes y me brindó sus comentarios y el maravilloso espacio de trabajo por algunos meses.

Quiero agradecer a la profesora de Valck por permitirme presentar el primer avance de esta tesis en el NECS Conference de Paris; a Natalia Castro Picón por acogerme en la universidad de CUNY; a la profesora Elena Razlogova por invitarme a la universidad de Concordia y por incitarme a que continúe investigando; a Martín Rodríguez-Gaona por sus comentarios y por haber estado siempre pendiente de la tesis; a Lucía Bracco por sus comentarios y su amistad.

Por último, quiero agradecer el soporte familiar que ha permitido poder llevar a cabo este trabajo. El soporte y cariño incondicional de Adriana Rodríguez Hurtado quien está siempre brindándome su cariño y apoyo. El cariño de Anne-Sophie Echtermeyer, Frecia, Cintya y de amigos que han hecho posible que en estos años alejado de mi hogar se hagan confortables.

CONTENIDOS PUBLICADOS Y PRESENTADOS

Artículo de mi autoría presentado para su publicación en la revista Comunicación y Medios

- García, D. (2020) Estrategias de vigilancia en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1959. *Comunicación y Medios*. Universidad de Chile.

Está incluida parcialmente en la tesis.

En el capítulo 4

ABREVIATURAS

ACA:	Acción Católica Argentina
ACCA:	Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina
ADP:	Asociación de Directores de Películas
ALACI:	Asociación Latinoamericana de Cineastas Independientes
CEPAL:	Comisión Económica para América Latina
CHCC:	Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica
CONINTES:	Connoción Interna del Estado
CPM:	Comisión Provincial por la Memoria
DIPPBA:	Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires
ENERC:	Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica
ENI:	Ente Nazionale Idrocarburi
FIAP:	Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos
FIPRESCI:	Asociación internacional de críticos de cine y periodistas cinematográficos
ICUNL:	Instituto Cinematográfico de la Universidad Nacional del Litoral
INC:	Instituto Nacional de Cinematografía
NCL:	Nuevo Cine Latinoamericano
RDA:	República Democrática de Alemania
SICA:	Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina
SIDE:	Secretaría de Inteligencia del Estado
SIPPBA:	Servicio de Informaciones de la Policía de la Provincia de Buenos Aires
SODRE:	Organizado por el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica del Uruguay
SUPE:	Sindicato Unido de Petroleros del Estado
U.R.S.S.:	Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas
UNL:	Universidad Nacional del Litoral
YPF:	Yacimientos Petrolíferos Fiscales

INDICE

AGRADECIMIENTOS	iv
ABREVIATURAS	vii
Resumen	xii
Abstract	xiv
PARTE I	1
I. INTRODUCCIÓN	2
I.I. Objeto de estudio	5
I.II. Objetivos de la investigación y pregunta de investigación	5
I.III ¿Qué se entiende por Nuevo Cine Latino Americano?.....	6
I.IV. Aportaciones de la tesis doctoral	8
I.V. Breve descripción de los capítulos.....	9
CAPITULO 1	11
1. CONTEXTO HISTÓRICO	11
1.1. The Long Sixties/Global Sixties.	11
1.2.1. La Guerra Fría Cultural	13
1.2.2. La Guerra fría en Latinoamérica	16
1.2.3. Los primeros años de la década de los sesentas en Argentina	20
1.2.3.1. El decreto ley del 62/57 de 1957	21
1.2.3.2. La crisis política y económica en el año del primer festival de cine de Mar del Plata	23
1.2.3.3. Plan CONINTES	25
1.2.3.4. Breve historia de la DIPPBA	26
CAPITULO 2	33
2. MARCO TEÓRICO: HISTORIA POLIFÓNICA	33
2.1. Una historia cultural de la Guerra Fría.....	33
2.2. Los festivales de cine	35
2.2.1. Festivales de cine como eventos transnacionales.....	38
2.2.2. Festivales de cine como <i>sitios de paso</i>	40
• <i>El sitio/espacio</i>	41
• <i>Paso/Pasaje</i>	42
2.2.3 Festivales de cine como <i>meeting point</i>	42
	viii

• <i>Meeting Point</i>	44
• <i>Llanto público</i>	46
• <i>Un observador privilegiado</i>	48
2.3. Escribir las prácticas	51
2.3.1. Nuevo Cine Latinoamericano como <i>acontecimiento</i>	52
CAPITULO 3	56
3. METODOLOGÍA	56
3.1. Una aproximación etnográfica al campo de los festivales de cine.....	59
3.1.1. De participante a observador participante.....	60
3.2. Preparación previa.....	63
3.3. La delimitación del tema y el marco teórico	65
3.3.1. El marco teórico	67
3.4 Los archivos DIPPBA como documentos históricos	71
3.4.1. Análisis de los documentos históricos	73
3.5. Los archivos de la DIPPBA	75
3.6. Tácticas o maneras de hacer.....	79
3.7. Conclusiones	80
PARTE II: ESTRATEGIAS	82
INTRODUCCIÓN	83
CAPITULO 4	85
4. LOS ARCHIVOS POLICIALES DIPPBA Y EL FIMP: historia de una <i>estrategia</i> de vigilancia.	85
4.1. Introducción	85
4.2. Los vigilados	91
4.2.1. La individualización y localización de los vigilados	92
4.2.1.1. Identificación Individual	97
4.3. Los espacios Vigilados.....	99
4.3.1. El <i>sitio/espacio</i> del Festival: la ciudad de Mar del Plata en los años sesentas	100
4.3.2. Los eventos en el Festival de Mar del Plata	104
4.3.3. Una Sensación de vigilancia	109
4.3.4. Diferentes puntos de vista	113
4.4. Hacia una vigilancia del contenido	115

4.4.1. El contenido en los recortes de diarios de la época.....	117
4.4.2 Los espías asisten a las exhibiciones.....	122
4.5. El contenido de las películas	123
4.6. La censura de los años sesentas a los ojos del FIMP	130
4.6.1 En los Ojos del FIMP	133
4.7. El FIMP contra la censura.....	140
4.8. La censura se hace visible en el FIMP	147
4.8.1 Censura dentro del FIMP	151
CONCLUSIÓN PARTE II.....	155

PARTE III: TÁCTICAS 156

CAPITULO 5.....	157
5. LA GENERACIÓN DEL 60: apropiación del espacio en busca de una representatividad	157
5.1. Introducción	157
5.2. El panorama de los años sesentas.....	158
5.3 La nueva generación de realizadores argentinos.....	163
5.4. La producción independiente: la posición de ser un salvaje, un extraño en los <i>sujo</i>	170
5.4.1. Marginados: Problemas de distribución y exhibición	170
5.5. Los cine clubes y revistas de la época.....	173
5.6. Simón Feldman: de consumidores a productores.....	176
5.6.1. El negocio.....	177
5.7. Fernando Birri: la universidad	184
• ¿Qué son los fotodocumentales?	189
5.8. Festivales de cine: espacios de integración.....	191
5.8.1. El Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE	193
• El tercer festival del SODRE.....	194
5.8.2. Festival de Cine Latinoamericano de Sestri Levante de 1962	199
5.9. Lo cotidiano: historias mínimas de la producción independiente	202
5.9.1. El caso de <i>Los inundados</i>	202
5.9.2. El caso de Alias Gardelito.....	208
5.9.3. El caso de <i>Dar la cara</i>	212
5.9.4. El caso de <i>La herencia</i>	217

CAPITULO 6	220
6. EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO: maneras de creer	220
6.1. Introducción: casi Réquiem o posibilidad de morir	220
6.2. ¿Continuidad o nuevo?.....	224
6.3. El III Festival Internacional de Cine Aficionado de Génova de 1965	226
6.4. Primer Festival de Cine Independiente de Latinoamericano	229
6.5. El festival de cine de Viña del Mar de 1967	230
6.6. Una instantánea a partir de 1968	234
6.7. Teorías del Nuevo Cine Latinoamericano.....	236
CONCLUSIÓN PARTE III	239
 PARTE 4: CONCLUSIONES	 240
IV. CONCLUSIONES	241
IV.I. Estrategias de vigilancia	241
IV.II. Las <i>maneras de hacer</i> en busca de una representatividad	243
IV.III. El Nuevo Cine Latinoamericano.....	247
V. CONCLUSIONS	249
V. BIBLIOGRAFÍA	257
VI. ANEXOS	271
Anexo A: Resumen de Archivos DIPPBA de 1959, 1960, 1961, 1963, 1965, 1966, 1968.....	271
Anexo B: Diccionario de cineastas de la Generación del 60	292
Anexo C: Carta de invitación al Festival de Locarno 1962	293

Resumen

La Guerra Fría agudizó los conflictos en Latinoamérica, tanto socioeconómicos como políticos. Es así que las convulsiones macropolíticas del momento también se manifestaron de forma concreta en los miembros de la cultura cinematográfica de la Argentina de los años sesenta: la vigilancia policial ocurrida en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata fue una de ellas.

En ese sentido, el objetivo de esta tesis es entender el conflicto entre los discursos de autoridad que marcaron la Guerra Fría en Latinoamérica y las voluntades rebeldes que comprenden las características del Nuevo Cine Latinoamericano. Para tal objetivo se busca responder a la siguiente pregunta: *¿estas prácticas de vigilancia realizadas durante el festival de cine de Mar del Plata, se pueden entender o no, como la procedencia del Nuevo Cine Latinoamericano?*

Con el fin de responder esta pregunta, se hace un análisis de los archivos policiales de vigilancias ocurridas en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata entre los años de 1959 y 1968. Además, se detallan las tácticas o *maneras de hacer* que practicaron los cineastas independientes. Como resultado, se observa la metamorfosis de las estrategias de vigilancia, donde los servicios de información e inteligencia trasladaron estas estrategias de vigilancia desde el individuo hacia los contenidos de las películas presentadas en el FIMP, lo que se hizo visible con la censura del contenido de las películas. Ante esta situación, se advierte que estas tácticas o *maneras de hacer* que utilizaron los cineastas independientes, fueron manipuladas con el propósito de burlar y/o convivir con el estado de censura generalizado que vivía la industria cinematográfica argentina en aquellos años. Entre estas tácticas se puede destacar el uso del espacio de los festivales de cine, espacios donde encontraron representatividad y reconocimiento entre sus pares latinoamericanos, acontecimiento al que llamaron Nuevo Cine

Latinoamericano. Es decir que estas estrategias de vigilancia y las tácticas de los cineastas independientes, se constituyen como la procedencia directa de la noción de Nuevo Cine Latinoamericano.

Teniendo esto en cuenta, se propone entender al Nuevo Cine Latinoamericano observando las *maneras de hacer* de las que se valieron estos cineastas independientes con el objetivo de enfrentar los obstáculos que los mantenían marginados, a causa de las políticas derivadas del contexto histórico convulso en el que se vivía. En ese sentido, se podría trasladar esta propuesta, de *estrategias y tácticas*, al estudio de la cinematografía de otros países de Latinoamérica y obtener un mejor entendimiento de las diferentes procedencias de un término que agrupa distintas prácticas cinematográficas.

Abstract

The Cold War sharpened conflicts in Latin America, both in socio-economic and political aspects. Thus, the macropolitical convulsions of the moment also manifested themselves concretely in the members of the film culture of Argentina in the 1960s: police surveillance at the Mar del Plata International Film Festival was one of these scenarios.

In this sense, the goal of this thesis is to understand the conflict between the discourses of authority that marked the Cold War in Latin America and the rebellious wills that comprise the characteristics of the New Latin American Cinema. For this purpose, the aim is to answer the following question: can these surveillance practices carried out during the Mar del Plata film festival be understood (or not), as the origin of the New Latin American Cinema?

In order to answer this question, we made an analysis of the police surveillance files that occurred at the Mar del Plata International Film Festival between 1959 and 1968. In addition, we also observed procedures employed by the independent filmmakers. As a result, a clear metamorphosis of surveillance strategies is observed, where the information and intelligence services transferred these surveillance strategies from the individual to the contents of the films presented at the FIMP, a change which became visible with the censorship of the content of the movies. Thus, it is noted that these tactics or procedures used by the independent filmmakers were manipulated with the purpose of avoiding and/or working within the state of general censorship that the Argentine film industry lived in those years. Among these tactics, the use of film festivals, venues where they found representation and recognition among their Latin American peers, (as in this event that they called the New Latin American Cinema), can be highlighted. In other words,

these surveillance strategies and the tactics of independent filmmakers constitute the direct origin of the notion of New Latin American Cinema.

With this in mind, we propose to understand the New Latin American Cinema, paying attention to procedures that these independent filmmakers used in order to face the obstacles that kept them marginalized (a situation created by the policies derived from the turbulent historical context in which they live). In this sense, our proposal, on emphasis in the strategies and tactics, could be transferred to other Latin American countries in order to obtain a better understanding of the different origins of a term that groups different cinematographic practices.

Pese a las medidas tomadas para reprimirlo o esconderlo, el escamoteo (o sus equivalentes) se infiltra y gana. En sí mismo, no es sino un caso particular entre todas las prácticas que introdujeron jugarretas de artistas y competencias de cómplices en el sistema de la reproducción y del compartimento mediante el trabajo o el tiempo libre. Corre, corre, el fisgón: son las mil maneras de “valerse de”.

Michael de Certeau

PARTE I

I. INTRODUCCIÓN

Se ha escrito innumerables artículos y libros sobre el Nuevo Cine Latinoamericano, un movimiento cinematográfico de carácter independiente, crítico con el orden establecido y que marcó una ruptura con lo que se venía desarrollando hasta ese momento (León Frías, 2013, p. 17). En esta tesis, ayudados de la amplia bibliografía producida, buscamos comprender y aportar al entendimiento del nacimiento de este fenómeno cinematográfico desde acontecimientos locales ocurridos en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Desde una aproximación propia del método histórico, enmarcada en un contexto de la Guerra Fría, nos adherimos a nuevas propuestas que buscan cambiar la atención de una visión bipolar de la Guerra Fría hacia otra, que por el contrario, busca centrarse en conflictos locales en las relaciones entre países latinoamericanos. Libros como *In From the Cold: Latin America's New Encounter with the Cold War* editado por Joseph y Spenser (obra fundacional que estableció este paradigma) y *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política* (coordinado por Mariano Mestman, sobre los años sesentas) tienen en común la recopilación de artículos con enfoques locales de especialistas que presentan hechos particulares de cada país tratado. Ya muchos años antes, otros estudios del cine latinoamericano habían señalado la necesidad de no perder las singularidades de los acontecimientos locales. Paulo Antonio Paranaguá decía “no existe un cine latinoamericano en el sentido estricto; la inmensa mayoría de películas se generan en el ámbito nacional, a veces incluso en el provincial o municipal” (Paranaguá, 2003, p. 23).

Esta investigación entonces, desde un hecho ocurrido en un festival de cine concreto y las prácticas del cine independiente, quiere ayudar a entender la aparición del

NCL. Y esto dentro de un periodo que los investigadores latinoamericanistas han descrito como los años sesenta globales o los *Global Sixties*, paradigma que permite romper con la idea del marco imperialista y anti-imperialista y dirigirnos a una comprensión “matizada de América Latina como incubadora y generadora de imágenes, actores, ideas y paisajes sonoros” (Zolov, 2014, p. 354). Años marcados por un incremento de transformaciones en todas las áreas de la cultura de dimensiones transnacionales. Entre tales decisivos cambios encontramos los festivales de cine y en particular el Festival de Viña del Mar de 1967, donde se gestó por primera vez la idea de la existencia de un Nuevo Cine Latinoamericano.

Los festivales de cine desde una perspectiva de la noción de *sites of passage*, noción desarrollada por de Valck (2007), suelen referirse como lugares de encuentro espacio y tiempo determinados, donde personas, el prestigio y poder se encuentran. Espacios que por su naturaleza de pertenencia a una red internacional de festivales son inherentemente transnacionales, y que por lo tanto permiten el encuentro e intercambio tanto comercial y cultural. Desde esta perspectiva transnacional, los festivales de cine son espacios donde mejor podemos observar y entender la industria y cultura cinematográfica de manera completa y global (Iordanova, 2016).

Es por esto que los festivales de cine se han convertido en observadores privilegiados de la historia del cine que les ha permitido convertirse, no solo en testigos sino que también en grandes observatorios, lugares privilegiados para recuperar la memoria histórica del cine¹. Dentro y alrededor de los festivales de cine se elaboran innumerables datos y/o materiales que convierten a estos en archivos de documentación

¹ Moine (2004) y Kozak (2015) desarrollan la importancia de los festivales de cine. Moine desde una perspectiva histórica europea y Kozak desde una perspectiva latinoamericana observa la importancia del Festival de cine de Mar del Plata poniéndolo al nivel de un museo.

histórica que nos ayudan a entender la industria cinematográfica. En nuestro caso, consideramos un privilegio trabajar con archivos históricos, porque como refiere Mario Mestman en la conferencia del V Encuentro de Investigación de Cine Chileno y Latinoamericano, “el material de archivo siempre es pasible de alteración, pero al mismo tiempo es testigo de algo, y resulta fundamental si lo que buscamos es una comprensión histórica profunda del todo en sí o del fraseo del acontecimiento”. *Fraseo del acontecimiento* que se ha realizado con los archivos de vigilancia, tratando de no mezclar nuestros conocimientos, prejuicios e inquietudes que puedan tergiversar lo que ahí se observa. Dejando para el final nuestro esclarecimiento en base a la narrativa y sustentos teóricos de autores que nos ayudan a entablar una conversación entre archivos y los fenómenos antes mencionados.

Sustentos teóricos que han planteado autores como Foucault y De Certeau quienes, tienen en común la preocupación por comprender la “distancia que existe entre los mecanismos que apuntan a controlar y someter y, por otro lado, las resistencias e insumisiones de aquellos, y aquellas, que son sus objetivos” (Chartier, 1996, p. 8). Ellos nos ayudan a repensar el concepto de *dominación* desde visiones híbridas, dando importancia a procesos históricos y revolucionarios de autonomía y poder en sus quehaceres cotidianos. Es decir, le brinda al dominado y/o marginado la capacidad para subvertir las limitaciones sociales por medio de *tácticas*, las cuales los convierten en sujetos menos sometidos y menos obedientes a un orden social y cultural impuesto por los más fuertes (Certeau, 2010, pp. 42-44). Esta dinámica entre mecanismos de control e insumisiones, será analizaremos desde esquemas conceptuales como *estrategias/tácticas* y modalidades de *maneras de crear*. Dicho marco teórico intentará estar presente a lo largo de la investigación, siendo quizá, el propósito más arriesgado, el análisis del NCL, como acontecimiento histórico.

I.I. Objeto de estudio

El objeto de estudio de esta investigación son los archivos policiales de vigilancia de la Dirección de la Policía Provincial de Buenos Aires, archivos enmarcados dentro del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de los años sesentas. Con estos archivos y con el marco histórico de la influencia de la Guerra Fría en Latinoamérica buscaremos comprender las construcciones discursivas que se formaron en la creación de una de las corrientes cinematográficas más importantes de la región.

Otro objeto de estudio son las prácticas o las *maneras de hacer* desde una posición de marginalidad que tuvieron los cineastas argentinos de la *Generación del 60*. A través de sus obras y los espacios que ocuparon o frecuentaron, observaremos la inserción de estos individuos en las estructuras del cine argentino y latinoamericano.

I.II. Objetivos de la investigación y pregunta de investigación

Entender este conflicto entre los discursos de autoridad que marcaron la Guerra Fría en Latinoamérica y las voluntades rebeldes que comprenden las características del Nuevo Cine Latinoamericano será nuestro principal objetivo. Para tal sentido, describiremos las características del sistema de vigilancia que se llevó a cabo en el Festival de Cine de Mar del Plata dentro del contexto de la Guerra Fría. Además, se buscará observar las estructuras que se formaron en estos años. Es decir, por qué se vigilaba y cómo estas vigilancias estuvieron enfocadas en directores, productores, actores y diplomáticos culturales de los países miembros de la Unión Soviética durante su estadía en la ciudad de Mar del Plata. Enfoque que nos permitirá comprender el momento previo a la gestación del Nuevo Cine Latinoamericano.

En ese sentido la investigación plantea que el nacimiento y las características del NCL tienen como una de sus procedencias la injerencia política que se ejerció durante los

años sesentas en Latinoamérica por las potencias que dominaron la Guerra Fría. Las prácticas de vigilancia que llevó a cabo el gobierno argentino, influenciado por las políticas de los Estados Unidos, ocasionaron que el cine latinoamericano conforme sus propias características, como reacción ante las políticas norteamericanas. Para este objetivo, basándonos en los archivos policiales, la investigación plantea la siguiente pregunta: ¿estas prácticas de vigilancia realizadas durante el festival de cine de Mar del Plata, se pueden entender o no, como la procedencia del Nuevo Cine Latinoamericano?

I.III ¿Qué se entiende por Nuevo Cine Latino Americano?

La definición generalizada sobre NCL es la de un cine que nace en oposición a lo que se venía haciendo en la industria de la región. En contraste con lo tradicional e industrial, con una marcada crítica social. El “nuevo cine latinoamericano tiene en esos años algo de clandestino, de transgresor e, incluso, de subversivo” (León, 2016, p. 21). Son amplias las investigaciones que se han realizado desde distintos enfoques, pero además, los propios partícipes del nacimiento del NCL, fueron los primeros que teorizaron sobre este fenómeno. Aparecen textos como: *Manifiesto de Tire dié: por un cine nacional, realista y crítico* (1958), *La Escuela Documental de Santa Fe* (1963), *Revolución en la revolución del nuevo cine latinoamericano* (1968), del argentino Fernando Birri; *Estética del hambre* (1965), de Glauber Rocha; *Hacia un tercer cine* (1969), de Octavio Getino y Fernando Solanas; *Por un cine imperfecto* (1969).

Para nuestra propuesta nos hemos interesado en investigaciones que intentan explicar o entender el NCL desde dinámicas y oposiciones. Libros como *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* de Paulo Antonio Paranaguá, (quien trabaja y cuestiona la tensión entre tradición y modernidad), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* de Ana Laura Lusnich y Andrea Cuarterolo, (sobre las

contradicciones y conflictos desde la dicotomía de civilización y barbarie), entre otros. Investigaciones que nos inspiran a formular nuestra propia propuesta, antes mencionada, sobre *estrategias/tácticas* y modalidades de *creer* para entender desde estas tensiones, dicotomías y/o dinámicas, el NCL como parte emergente de un *acontecimiento*.

Otras controversias son las que plantea Antonio Parananguá en *Cinema na América Latina*, (donde cuestiona la existencia del cine latinoamericano como unidad de producción y consumo) o Isaac León Frías en *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad filmica*, (sobre la idea de que el NCL se ha extendido sin ningún parámetro y expone imprecisiones). Estos cuestionamientos nos incitan a seguir explorando esta noción, pues, pese a todos estos abundantes estudios, aún quedan muchas dudas por resolver.

Entre las recientes investigaciones hechas del NCL, la propuesta de Ignacio del Valle en *Cámara en trance: un proyecto cinematográfico subcontinental*, se aproxima a algunos de los planteamientos que proponemos en esta tesis. Del Valle (2014) define:

El NCL como un proyecto, un acontecer que va mudando y no como un hecho inmutable. Ese acontecer guarda relación con la idea de un trance entendido como crisis decisiva, conmoción, transformación radical y totalizadora del cine, de los intelectuales y de la sociedad hacia la que los cineastas que reivindicaron el NCL creían conducirse y conducir sus films. (p. 21)

Entonces, es a partir de las definiciones teóricas trazadas en los primeros años del NCL, desde donde empezaremos a plantear nuestra propuesta, como una alternativa más, para abordar el NCL.

I.IV. Aportaciones de la tesis doctoral

Esta investigación no pretende presentar una nueva historia del nacimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y su encuentro con la Guerra Fría: partir de los documentos desclasificados en los últimos años, busca contribuir a entender su formación. Esto ayuda a comprender las características del movimiento y, gracias a la desclasificación de estos documentos, tener acceso a nuevas fuentes primarias, las cuales evidencian la intervención política del gobierno argentino en el Festival de Cine de Mar del Plata. Utilizando archivos policiales, secretos hasta hace algunos años, podemos observar técnicas y métodos de vigilancia aplicados en el Festival de Cine de Mar del Plata en los años sesentas. Estos documentos además, proveen evidencias que permite reconstruir una época muy importante para la región.

En ese sentido, en primer lugar, la tesis se suma a otras investigaciones basadas en archivos desclasificados, intentando contribuir a futuras investigaciones que busquen preservar la memoria histórica del cine argentino. También se pretende reconocer el Festival de cine de Mar del Plata, como un observatorio histórico, otorgándole la importancia institucional y social que se merece.

En segundo lugar, el enfoque multidisciplinario de la investigación nos ha permitido desarrollar y proponer la noción de *meeting point*, la cual nace a partir de la necesidad de entender los festivales en Latino América. Basándonos en enfoque sobre festivales de cine en Europa, se propone agregar la noción de *empatía/llanto público* como base fundamental para el desarrollo de los festivales de cine. Esta noción nos ayuda a entender la necesidad de los cineastas que abanderaron el Nuevo Cine Latinoamericano, por forjar un espacio y un imaginario que había sido arrebatado por las políticas incentivadas por el contexto de la Guerra Fría.

Por último, un riesgo asumido por la tesis está en la propia propuesta del marco teórico, el cual busca entender estos fenómenos de oposición ante las estructuras de poder, alejándose de la perspectiva ideológica de una visión poscolonial de la Guerra Fría. Se propone, entonces, observar su formación y entender estas pequeñas *revoluciones*, tácticas como una reacción humana natural de cada individuo. Es decir, tácticas, actos, y actitudes que responden a una rebeldía histórica, desafiante e incluso juvenil: prácticas por las que cada individuo autónomo de poder busca construir su propio *espacio* de libertad.

I.V. Breve descripción de los capítulos

La tesis está estructurada en tres grandes partes: Introducción, Estrategias y Tácticas. Estas partes están agrupadas en base a los objetos de estudio y la metodología que ahí se aplica.

La Primera parte está compuesta por la introducción general a la tesis y dos capítulos. En el primer capítulo se ha planteado el contexto histórico de la Guerra Fría, poniendo énfasis en lo ocurrido en Latinoamérica, delimitado por el concepto de Global Sixties como noción teórica que nos ayude a definir los años sesentas. En el segundo capítulo se elabora el marco teórico de la tesis. Aquí se plantea la historia polifónica como marco que nos proporciona herramientas de distintas disciplinas para poder entender de mejor manera nuestros objetos de estudio. Para el caso de los festivales de cine se elabora la noción de *meeting point*, basada en la empatía y el objetivo en común de los cineastas que se trasladan hasta un mismo punto de encuentro. También, para definir a los festivales, se plantea la noción de *observador privilegiado*, característica que nos ayuda a reconstruir la memoria del cine argentino de los años sesentas a través de los documentos que se han producido a lo largo de la historia de los festivales. Por último se

exponen los conceptos teóricos como *estrategias y prácticas*, elaborados por Foucault y De Certeau, que ayudan a estructurar toda la tesis y a plantear el marco metodológico. En el capítulo tres se desarrolla la metodología general de la tesis, en la que se hace un recorrido por el proceso que ha llevado el desarrollo de este trabajo, desde una aproximación etnográfica en los festivales, hasta la elaboración del marco teórico, que nos han permitido enfrentar los archivos DIPPBA como documentos históricos.

En la Segunda parte titulada Estrategias, se ha planteado la historia de las estrategias de vigilancia ocurrida en el FIMP entre los años 1959 y 1968, donde se observa la metamorfosis de estas vigilancias con el pasar de los años, desde una estrategia enfocada en la individualización de los vigilados en 1959 hasta terminar enfocándose en la vigilancia de los argumentos de las películas a finales de los años sesentas y, en consecuencia, la censura de estos.

La Tercera parte titulada Tácticas, pone de manifiesto las maneras de hacer de los cineastas independientes de la Argentina de los años sesentas y los espacios que ocuparon. En el capítulo quinto, observamos las tácticas o pequeñas maneras de actuar y hacer que utilizaron los cineastas independientes para poder sobrevivir a las estrategias de vigilancia y censura que dominaban los espacios de la industria argentina. A través de algunos cineastas describiremos la importancia de espacios como los cineclubes, la universidad y los festivales, espacios que sirvieron como herramientas para lograr alguna representatividad dentro de la industria cinematográfica argentina y latinoamericana. En el Capítulo sexto, vemos el traspaso de la noción de *independiente* a la de *novedad*, haciendo un recorrido histórico de los encuentros cinematográficos, hasta el Festival de Viña del Mar de 1967, lugar donde se plantea por primera vez la noción de Nuevo Cine Latinoamericano.

CAPITULO 1

1. CONTEXTO HISTÓRICO

1.1. The Long Sixties/Global Sixties.

Con la finalidad de poder enmarcar nuestra investigación y quizá poder justificarla dentro de un marco temporal, hemos tomado como base un concepto que hace referencia a la década de los años sesenta, el cual nos ayudará a comprender este momento histórico que para muchos investigadores sorprende por la innumerables rupturas o cambios de paradigmas ocurridos en esta década.

Entre algunos destacados estudiosos de esta época están Gosse (2005), Sorencen (2007), Pensado (2013) y Zolov (2014). Quienes desde diversas perspectivas tratan de comprender las “intersecciones, contracorrientes y oposiciones que enmarcan las tensiones dinámicas de los años 60” (Zolov, 2018, párr. 5). Que más allá de ser un concepto estrictamente cronológico que implique los años comprendidos entre 1960 y 1970, como refiere Sorencen (2007), es más bien una categoría *heurística* y que algunos la consideran, como por ejemplo Zolov en el caso de Latino América, para referirse a los años comprendidos entre 1958 cuando el presidente de los Estados Unidos realiza su visita a países latinoamericanos llamada *Good Will Tour* y la caída del gobierno del presidente Salvador Allende en 1973. Es decir que la categoría *Long Sixties* representa una época que se rompe cronológicamente por las coyunturas locales.

Gracias a la desclasificación de documentos ahora podemos observar estos cambios ocurridos en los años sesentas. La visión que se tenía por mucho tiempo de la influencia de la Guerra Fría en Latinoamérica estaba enmarcada entre las insurgencias

revolucionarias y las contra insurgencias, dejando de lado cuestiones culturales, sociales y en general dejando de lado la complejidad ideológica y estética de estos años. Zolov propone este cambio que redefine el concepto *New Left*, el que se utiliza para referirse a las movilizaciones sociales y actos revolucionarios de los años 60's (Lynd, 1969). Basándose en investigaciones como la de Greg Grandin *The Last Colonial Massacre: Latin American in the Cold War* y el ya citado libro *In From the Cold* entre algunas otras investigaciones, propone un cambio de enfoque hacia nuevas sensibilidades artísticas de ruptura que aparecieron en estos años. En su ensayo *From an Old to a New Left in Latin America* desde una experiencia mexicana, desarrolla este giro hacia la aparición de una nueva sensibilidad de una nueva Izquierda que se expandió por toda Latino América (Zolov, 2008). Es entonces que propone dejar de lado el enfoque de los *long sixties*, dejar la idea de la lucha entre el imperialismo y la lucha anti imperialista, una narrativa desarrollada a partir de la presunción de una hegemonía estadounidense y prestar atención hacia una comprensión de Latino América como una “incubadora y progenitora de las imágenes, actores, ideas y paisajes sonoros” (Zolov, 2014, p. 354) que constituyeron una época que ahora podemos llamar con más precisión los “Global Sixties”.

Los “Global Sixties” entonces, Como señala Zolov, nos proporciona un nuevo enfoque conceptual para poder comprender los cambios locales en Latino América dentro de un marco transnacional, donde las fuerzas ideológicas, culturales, económicas y geopolíticas se entrecruzan y logran concebir una época que algunos investigadores, como en el caso de Suri (2003) la han caracterizado con la particularidad de tener un “lenguaje internacional de la disidencia” (p. 88).

Partir de esta idea conceptual para organizarnos dentro de estos años, a continuación se describirá de manera escueta, pero creo que importante, una bosquejo de lo que fue la Guerra Fría.

1.2. La Guerra Fría

Los estudios sobre la Guerra Fría han aumentado en las dos últimas décadas. Uno de los motivos es la desclasificación de documentos y las comisiones de la verdad que han ido abriendo nuevos espacios de discusión, especialmente cuando la Guerra Fría se dio por terminada (Blanton, 2008), fecha que se discute cuando se habla de Latinoamérica debido a las consecuencias que continuaron después de 1990 como las guerras civiles en Nicaragua, Guatemala, El Salvador y la revolución Bolivariana de Hugo Chávez en Venezuela (Joseph, 2008, p. 5). Otro motivo de la creciente aparición de artículos es la necesidad de explorar las consecuencias de la Guerra Fría más allá de un conflicto bipolar de las dos ideologías imperantes como la de Estados Unidos de Norte América y de la que en su momento fue la Unión Soviética.

La mirada de los últimos estudios pone mayor atención en Asia, África, y Latinoamérica, donde se observa que las luchas “no estuvieron centradas en Europa, sino que estuvieron más bien ligadas al desarrollo social y político del Tercer Mundo” (Westad, 2007, p. 419). Como se puede observar en las investigaciones recopiladas por Joseph y Spenser (2008) donde seleccionan aportaciones de intelectuales con distintos enfoques y lugares que permite romper con la idea de una guerra bipolar entre los EEUU y la Unión Soviética y enfocarla, por el contrario, en problemáticas sociales, culturales y políticas locales de Latinoamérica.

1.2.1. La Guerra Fría Cultural

Acabada de la Segunda Guerra Mundial, los países que participaron en ella entraron en un estado de miedo y de desconfianza. Como narra John Gaddis, uno de los más importantes estudiosos del tema, es fácil ver desde una perspectiva histórica cómo se inició la Guerra Fría tan pronto los conflictos bélicos habían terminado. Los detalles

con los que narra las negociaciones entre los Estados Unidos, Inglaterra y la Unión Soviética para formar la Gran Alianza, nos permiten observar las bases en los que se forma esta nueva guerra, que se podrían resumir en miedo y desconfianza, como sugiere Gaddis en el capítulo *El Regreso del Miedo* de su libro *Historia de la Guerra Fría*. La desconfianza entre cada uno de los triunfadores fue en aumento porque “los intereses no habían resultado compatibles; las ideologías permanecieron polarizando, como lo habían hecho antes de la guerra; los temores de ataque por sorpresa continuaban acosando a los establecimientos militares en Washington, Londres y Moscú” (Gaddis, 2011, p. 65).

Precisamente el miedo a los ataques después de haberse confirmado que la Unión Soviética poseía la Bomba Atómica aumentó: la desconfianza creció dentro de los Estados Unidos por las supuestas filtraciones de la fórmula para su fabricación. Ante estos hechos se proclamó un estado de “constante vigilancia para evitar la expansión de Rusia”².

El miedo a una guerra de grandes proporciones ante el crecimiento armamentístico de los EE.UU. y la U.R.S.S. y la necesidad de estos en encontrar otro camino para controlar la geopolítica internacional, hizo que el conflicto se trasladase al campo ideológico mirando a la economía, la cultura y la política como instrumento para expandir sus intereses. Como describe Patrick Iber en *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America* la Guerra Fría Cultural fue la “expresión en el arte y las ideas de una guerra que no fue combatida con armas sino con proyectos sociales” y que en ese sentido, observando las manifestaciones culturales podemos describir las estructuras de los sistemas sociales (Iber, 2015, p. 5).

² John Gaddis cita a George F. Kennan, funcionario del Servicio Exterior, que servía en la embajada norteamericana de Moscú. Kennan, *Memoirs: 1925-1950*, pp. 292-295

En la misma dirección pero con algunos matices, la escuela francesa de la historia de las relaciones internacionales, autores como Henri-Georges Soutou, Jean-François Sirinelli, Pierre Grosser y Melvyn P. Leffler desarrollan una amplia historiografía de la Guerra Fría donde se sostiene que a mediados de la década del 40, la cultura toma una gran importancia en el conflicto entre el marxismo y los liberales en occidente³. Soutou publicó en el año 2011 *La guerre froide, 1943-1990*, obra donde coincide con la teoría del efecto disuasorio de la bomba atómica que fue una de las causas de la Guerra Fría, pero añade, que más que disuadir a los bandos lo que generó fue que emplearan todos los mecanismos para mejorar sus estrategias políticas y diplomáticas, es decir que dinamizó el conflicto.

Desde una visión más institucional, donde la cultura es el componente fundamental en el estudio de la historia de la Guerra Fría, Frances Stonor (2001) desarrolla y define la noción de *the cultural cold war* en Europa. Saunders describe la influencia de los Estados Unidos a través de organizaciones de espionaje como la Agencia Central de Inteligencia quienes invirtieron grandes recursos económicos en la creación de un “arsenal de armas culturales: periódicos, libros, conferencias, seminarios, exposiciones, festivales, conciertos y premios” que sirvieron de instrumentos como parte de una campaña de persuasión y propaganda para crear una imagen positiva de la democracia y cultura de EE.UU. La investigación sostiene la gran importancia que tuvo el Congreso por la Libertad Cultural en más de treinta y cinco países con el objetivo de disuadir a los investigadores, intelectuales y artistas de la época de sus acercamientos con las ideas marxistas y comunistas. "Les guste o no, se lo supieran o no, había pocos escritores, poetas, artistas, historiadores, científicos o críticos en la Europa de la posguerra

³ Juntos dirigieron el libro *Culture et guerre froide*, Paris: PUPS, 2008

cuyos nombres no estuvieran ligados de alguna manera a esta empresa encubierta” (p. 14).

Partiendo de lo dicho en la cita anterior, el afán de los EE.UU de abarcar todos los campos académicos los American Studies no fueron la excepción. Con base en las investigaciones de Francisco J. Rodríguez Jiménez, podemos observar el interés de los políticos americanos en que el nivel de investigación de los aspectos socio-culturales de los Estados Unidos y su interacción con otros países fuera visto con autonomía y de calidad en Europa. La autonomía que se buscaba aparentar en esta guerra cultural contra los soviético, hizo que las acciones propagandistas de los EE.UU. se mantuvieran en secreto y así poder diferenciarse y no ponerse al mismo nivel de las campañas culturales que organizaba su rival, quienes sí financiaban abiertamente diferentes congresos. Como por ejemplo *El Congreso Internacional de Escritores contra la Guerra* celebrado en 1932 y *El Congreso en Defensa de la Cultura* celebrado en París en 1935 (Jiménez, 2010).

1.2.2. La Guerra fría en Latinoamérica

Latinoamérica no estuvo exenta de este afán de las potencias triunfantes de la segunda guerra mundial por ocupar todos los espacios posibles de la vida de las personas. Se disputaron en todos los niveles la hegemonía de los países con la intención que el otro no los ocupe y haga crecer sus influencias y sus aliados. Sin embargo, al inicio Latinoamérica se mantuvo al margen, sin un papel protagónico en la Guerra Fría, “la región empezó a convertirse en un escenario muy particular durante los años cincuenta, con la caída del gobierno guatemalteco en 1954 y con el triunfo de la revolución Cubana, en las postrimerías de esa misma década” (Agüero, 2016).

Como bien podemos observar en investigaciones recientes, la aparición de la denominada “nueva historia de la Guerra Fría” concepto utilizado para referirse a

paradigmas como el que nos apoyamos en esta tesis, es decir innovaciones historiográficas que plantean una perspectiva distinta a una guerra bipolar, y que más bien ponen a la palestra el papel de los países periféricos o del tercer mundo como actores de primer orden en los procesos ocasionados por la Guerra Fría. Dentro de esta perspectiva libros como *A Century of Revolución* Joseph y Grading (2010) donde la tesis planteada es que la Guerra Fría no fue el principal causante del incremento revolucionario que vivió América Latina. Pero si logró intensificar los procesos de décadas precedentes. Los países de Latinoamérica en su gran mayoría libres en las primeras décadas del siglo XX, compartían muchas características en común, tenían economías muy frágiles, altos índices de pobreza y todos expuestos a cambios políticos repentinos. De acuerdo con la clasificación que hace Smith (2005) para ordenar los ciclos de democracia electoral en América Latina, la primera etapa que va de 1900 hasta aproximadamente 1939, marcó tendencia un dominio de la oligarquía en la región. Por ejemplo en 1910, las elecciones en más de la mitad de los países, incluidos países relevantes como Argentina, Brasil, Chile, Colombia y Perú estuvieron disputadas por partidos oligarcas. En este primer periodo hubo señales de breves estallidos democráticos en México (1911-1912) y un poco más duraderas en Argentina (1916- 1929) y Uruguay (1919-1933). “Sin embargo, en general la primera fase no fue una época de gobernanza democrática, sino una época de dominación oligárquica por medios electorales”. Luego vendría una etapa que se extiende entre 1940 a 1977, este periodo se caracteriza por un surgimiento parcial al inicio y la desaparición casi completa de la democracia electoral. Según datos elaborados por Smith se observa un crecimiento repentino de la democracia que coincide con el fin de la Segunda Guerra Mundial. Democracias como por ejemplo en Guatemala (1945), Perú (1945), Argentina (1946), Brasil (1946), Venezuela (1946) y Ecuador (1948). Las que se suman a las ya existentes en Chile, Uruguay y Colombia desde 1942. Con algunos golpes

militares los primeros años de la década de 1950, para 1960 nueve países de América Latina eran democracias electorales y otros tres eran semidemocráticas, sumando en total 12 países. Se iniciaba así con un alto porcentaje de países demócratas la década de 1960. A partir de entonces fueron dinamitadas por un crecimiento de intervenciones militares armadas, que desestabilizaron con represiones brutales la América Latina tan inestable y frágil. En este periodo los golpes militares que más notoriedad tuvieron por la crueldad de sus irrupciones fueron: Brasil (1964), Argentina (1966 y 1976), Chile y Uruguay (ambos en 1973). Es así que esta etapa se cierra con una década de los años 1970 marcada por la abolición de las democracias en casi toda Latinoamérica, solo manteniéndose en cuatro países: Colombia, Costa Rica, Venezuela y República Dominicana (pp. 191-230).

Como vemos, estos intentos fallidos de partidos (surgidos desde la independencia en contra del Imperio Español) a principios del siglo XX tenían como propósito revertir el orden oligárquico y la creciente subordinación que ejerció los Estados Unidos a cada nación latinoamericana, ocasionaron que las insurgencias, revoluciones y contra revoluciones se unieran más. En palabras de Grandin (2010):

La política de control posterior a la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en una variable común que configura la historia revolucionaria de cada nación. La inyección de ayuda contrainsurgente en las décadas posterior a las Segunda Guerra Mundial tuvo el efecto de acelerar y mantener la erosión de las políticas domésticas latinoamericanas que ya estaban presentes y que solo fue capaz de incorporar las tensiones de la política moderna. (p. 29)

Tensiones que hicieron que el siglo XX fuese aún más violento para Latino América, experimentando una época de ciclos revolucionarios e insurgencias. Si bien las influencias en los últimos años del siglo diecinueve y los primeros años del siglo veinte

fueron de países como Francia, Prusia y Alemania quienes estuvieron involucrados en las actividades de las milicias que luego serían parte de las administraciones los gobiernos latinoamericanos (Grandin, 2010, p. 29). No fue hasta los años 50's que Washington desplazó a estos países Europeos como principales proveedores de conocimiento militar y de seguridad. Tras la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos logró un monopolio al crear y fortalecer agencias de inteligencia en los diferentes países de Latino América. Pero no es hasta los años sesentas que se logra consolidar una red entre estas agencias con el fin de desarrollar tácticas comunes. Por ejemplo a mediados de los años sesentas los Estados Unidos estableció el Sistema Militar Centroamericano de Telecomunicaciones que se encargó de coordinar la labor de las agencias de inteligencia individuales (Holden, 1999).

Como argumenta Holden (1999), el sistema de vigilancia o el aumento de su capacidad de funcionamiento fue producto de la Guerra Fría incentivado por los Estados Unidos. Como el autor refiere, en el caso de Centroamérica, la capacidad de vigilancia aumentó abruptamente en los años sesenta y setenta. Sentando así tres características de esta vigilancia en Centroamérica: su origen extranjero; su ideología anticomunista y su rápida implementación. Todo esto gracias a una inestabilidad política que se podría comparar con el resto de Sudamérica. Estas ayudas valiosas en equipos de vigilancia y capacitación, se enfatizaron en dos ideas que Washington llamaba de modernización y seguridad. La Modernización se refiere a perfeccionar la eficiencia técnica no solo en los ámbitos de vigilancia en sí mismo, sino que también en temas militares y policiales. La Seguridad se refería a la idea de Washington por mantener la capacidad de vigilancia para mantener a sus países colaboradores seguros contra los comunistas.

La vigilancia en Latinoamérica entonces, según lo que postula el autor, es una consecuencia de las intervenciones de los Estados Unidos en las políticas originadas por

la Guerra Fría, la cual se fue consolidando con la creación de servicios de inteligencia en toda Latinoamérica, como por ejemplo La Secretaría de Inteligencia del Estado de Argentina, Dirección de Inteligencia de Chile, Sistema de Información Nacional de Brasil, Dirección Nacional de Inteligencia e Información de Uruguay, Dirección de Servicios de Inteligencia de Venezuela entre otros. Todas estas acciones creadas para garantizar la *Seguridad y Modernización*, fueron el aliciente perfecto, que junto a las dificultades sociales, económicas y políticas en las que vivía Latinoamérica desde los primeros años de independencia, ocasionaron un sentimiento de disidencias.

1.2.3. Los primeros años de la década de los sesentas en Argentina

Como describe Claudio España (2000), esta etapa surge de un periodo proteccionista (incluida la creación artística) que caracterizo al gobierno de Juan Domingo Perón (1945-1955) y termina con la promulgación del decreto Ley 62/57, dictada por el gobierno de facto de la Revolución Libertaria que entró al poder en 1955. Así apunta Cesar Maranghello (2000) en *Cine y Política de 1957 a 1960*: después de 1955 los intelectuales de la Argentina sintieron la libertad que la nueva ley les amparaba, se produjo un ambiente que propició el surgimiento de nuevos literatos, dramaturgos y cineastas (p. 216).

Entre 1955 y 1960 el estado posibilitó la creación de Universidades privadas y en general organismos públicos de investigación en todos los campos educativos como el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas Técnicas (Conicet), el Centro Nacional de Matemáticas, la Comisión Nacional de Energía Atómica, el Instituto Nacional de Cine, entre otros, enfocados a impulsar la industria y a formar profesionales a través de becas, premios y subsidios.

1.2.3.1. El decreto ley del 62/57 de 1957

El decreto ley del 62/57 de 1957, tuvo como objetivo el fomento a la cinematografía a través de la creación del Instituto Nacional de Cine (INC) como “el resultado de la crisis del sistema cinematográfico que se volvió incontestable hacia 1950 y que en 1955 era una triste realidad” (España, 2000, p. 20). En consecuencia, la ley trató de escuchar a todas las partes involucradas para solucionar la situación insostenible del cine argentino. Como expresa Domingo Di Nubila en su artículo en el *Heraldo del Cinematografista* del dos de enero del 1957, “... la nueva ley cinematográfica...se trata de un instrumento básicamente honesto en el que vemos contemplados antiguos clamores y tenidas en cuenta aspiraciones que la partes interesadas defendieron en las prolongadas discusiones.”

Dentro de las cuestiones más destacables de la ley del 57, Di Nubila pone hincapié en la igualdad de derechos de libertad de expresión que la Constitución garantiza a la prensa, donde la censura por temas de inmoralidad están contempladas en el código penal y en las ordenanzas municipales y deben ser competencia de los jueces y no de los funcionarios. Para Leopoldo Torre Nilsson, que se desempeñaba como dirigente de la Asociación de Directores de Películas (ADP) la Ley aseguraba una adecuada distribución de las películas en Argentina y fomentaba la renovación de profesionales del cine. En *el Herald* del 9 de enero de 1957, Simón Feldman, desde su posición de dirigente de la asociación de cine experimental opinaba:

En general me parece una buena ley, que favorecerá en desarrollo del cine argentino. Solo deseo formular dos observaciones: la protección al corto debió ser más clara, señalando la obligatoriedad de exhibición con o alternando con los noticiarios; y las formas en que se calificarán las películas debe

establecerse de modo que no quede sombra de sospecha sobre la honestidad.

(p. 1)

A diferencia de productores y directores de cine, en la misma revista, los exhibidores veían en la Ley una intervención arbitraria en el negocio de la exhibición, consideraban que las políticas proteccionistas en los gobiernos pasados eran las culpables de que las películas argentinas se encontraran en crisis y que si esto continúa es por el proteccionismo. Como señala Rogelio Steinmann, presidente de la Asociación de Empresarios Cinematográficos de la Provincia de Buenos Aires: “la seguridad económica brindada a los productores relajó el esfuerzo creador y se hizo más y más abundante el material flojo que terminó por provocar la impopularidad del cine argentino y por último la crisis de la industria.” También se veían críticos los distribuidores norteamericanos, a quienes la nueva ley les estipulaba el pago de un canon a la importación de películas extranjeras, pero mantenían la calma por que confiaban en que asumiría al cargo como presidente del Instituto Nacional de Cine Antonio Aíta, que desempeñaba el cargo de Director de Espectáculos y a quien se le cuestionaba en Variety “ser un buen amigo de los importadores de películas extranjeras permitiéndoles actuar sin ningún control y sin ningún tipo de censura” (p. 8).

El triunfo de Arturo Frondizi (1958-1962) en marzo de 1958 significó la puesta en marcha de la Ley 62/57 que hasta diciembre de 1957 no había sido reglamentada lo que había ocasionado el estancamiento de la industria argentina por la inestabilidad que se vivía debido a que productores, directores y exhibidores no se ponían de acuerdo esperando su reglamentación definitiva que complaciera a los diferentes rubros. El gobierno de Frondizi tuvo el desafío de armonizar los enfrentamientos entre distribuidores y productores, además de llevar a cabo el cumplimiento correcto de los premios que el Instituto del Cine por ley tenía que otorgar y que cuya administración

estuvo a cargo del doctor Narciso Machinandiarena que en los primeros cinco meses “concedió créditos... y distribuyó fondos de recuperación industrial..., lo que permitió seguir produciendo en cantidad limitada pero sostenida; logró importantes progresos en las relaciones con los exhibidores y por primera vez en mucho tiempo hubo paz gremial” (Rosado, 2000, p. 231).

Como podemos observar, después de mucho tiempo hubo paz en el gremio cinematográfico, sin embargo, estas políticas de fomento a la industria de la Ley 62/57, se vieron disminuidas por el plan de austeridad económico aplicado por el gobierno de Frondizi los últimos meses de 1958, lo que redujo el consumo de entretenimiento que afectó directamente en los beneficios de la industria cinematográfica.

1.2.3.2. La crisis política y económica en el año del primer festival de cine de Mar del Plata

El año de 1959 en el plano político, como describe Cesar Maranghello, fue un año de incremento del descontento popular. Las políticas de austeridad adoptadas por el gobierno de Frondizi y la intención de privatizar las empresas que anteriormente habían sido nacionalizadas en el gobierno de Perón, generaron el descontento en los opositores políticos. “Frondizi fue de los presidentes elegidos democráticamente en el último medio siglo que contó con menor maniobra política” (Ortega, 2013, párr. 2).

Para entender el descontento y en consecuencia las represalias del gobierno a sus opositores, es conveniente analizar los movimientos políticos y los pactos que se habían realizado para llegar al poder en las elecciones de febrero de 1958. La alianza que se formó con fines electorales entre radicales, peronistas, nacionalistas, sectores trabajadores y empresarios, que llevó a la presidencia a Arturo Frondizi, significó una deuda con el peronismo que lo mantuvo en constantes fluctuaciones que le “hacían pasar

de políticas claramente expansivas a otras de drástico ajuste” (Ortega, 2010, párr. 5). Además tenía la presión militar, muy fortalecida a partir de 1955 con el golpe de estado a Perón, quienes vieron con malestar las políticas conciliadoras con el peronismo cuando se dictó en la Ley de amnistía y el restablecimiento del sindicato único por industria a través de la Ley de Asociaciones Profesionales que permitía el retorno de la clase obrera a la vida política que el gobierno anterior había vetado.

A pesar de las dificultades económicas en las que se encontraba Argentina, Frondizi confió en su plan “desarrollista” para salir de las altas tasas de inflación, el grave déficit energético, bajos niveles de exportación y de ineficiente infraestructura vial. Basado en las recomendaciones y el estudio de la situación Argentina que elaboró la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), cuyo informe data de 1958/1959, Frondizi y su principal asesor económico Rogelio Frigerio se decidieron a llevarlas a cabo. Las recomendaciones señalaban que había que desarrollar un complejo industrial integrado, sobre la base de la petroquímica, la industria automotriz y las maquinarias que permitan aumentar la producción y dejar la exportación de productos primarios que no permitía el ingreso sostenido de divisas. Para dicho cometido se necesitaba una fuerte inversión extranjera a través de empresas multinacionales (Pueyo, 2005). Por ejemplo la denominada "Batalla del Petróleo" que tenía como objetivo el autoabastecimiento de este producto. El gobierno impulsó la firma de contratos de explotación petrolera con empresas como Standard Oil y Banca Loeb (Estados Unidos), Royal Dutch (Holanda), Shell (Gran Bretaña), ENI (Italia) y Aquitanie-Forest (Francia) en detrimento de YPF y otras industrias estatales, además que se implantó un régimen de austeridad en todas las áreas públicas (Centro de Estudios Nacionales [CEN], 2014).

Como consecuencia de estas políticas se generaron huelgas y enfrentamientos:

El primer hecho de magnitud considerable de la lucha sindical contra la política económica de Frondizi, se constituyó a fines de octubre con la huelga de trabajadores de los yacimientos petrolíferos de Mendoza impulsada por radicales, comunistas y peronistas del Sindicato Unido de Petroleros del Estado (SUPE), en rechazo a la firma de contratos con empresas extranjeras para la explotación del petróleo. (Secretaría de Derechos Humanos [SDH], 2014, p. 74)

Cientos de comunistas y peronistas fueron encarcelados dentro del plan CONINTES (Conmoción Interna del Estado) que autorizaba la intervención militar.

1.2.3.3. Plan CONINTES

Ante estos movimientos insurreccionales se decretó el plan CONINTES, que fue una serie de disposiciones dirigidas desde el poder ejecutivo para utilizar las fuerzas militares para reprimir las protestas estudiantiles, comunistas y peronistas. Aunque el plan fue creado por el gobierno de Perón en 1948 no se puso en vigencia hasta las revueltas y conflictos sociales de 1958 bajo el mandato del presidente Frondizi (SDH, 2014). El decreto ponía a todas las fuerzas policiales del país bajo las órdenes militares. Es llamativo observar que entre el año 1955 cuando entró al poder el gobierno defacto de *la revolución libertadora* y la caída del gobierno de Frondizi en 1962 hubo siete jefes policiales de los cuales cinco fueron militares y dos policías de carrera (Barreneche: 2012).

Las denuncias de contenido político aumentaron desde la aplicación del plan CONINTES. Provenían de detenidos que habían sufrido vejaciones y torturas ordenadas por el Poder Ejecutivo, la gran mayoría de ellos provenientes de los grupos sindicales como la Confederación General del Trabajo. Según el informe de la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia de Argentina tuvo un saldo de más de 5000

presos ilegales. Osvaldo Barreneche (2012) quien investiga las formas de violencia policial en la provincia de Buenos Aires en la década del 60, describe el accionar “abusivo” de las fuerzas militares y policiales amparadas en el plan CONINTES y la compara con la violencia policial aplicada a delitos comunes. Es descriptiva la opinión del delegado del CONINTES Gerardo Adrián Larcamon, cuando se refiere a la diferencia que existía entre las leyes del código penal y las disposiciones del plan CONINTES, por un lado la disidencia política y la militancia social y sindical se disponía de gran poder de decisión y por otro el trabajo policial relacionado con la represión de los delitos ordinarios se veía contrarrestado por leyes benignas.

Se observa que las disposiciones del plan CONINTES estaban fuera de las leyes que la constitución amparaba. Se apresaba a los dirigentes políticos y se les apresaba con directrices de violencia cotidiana policial, pero pasaban a manos de los jefes militares del CONINTES quienes tenían un amplio poder de decisión. Lo que se procuraba era mantener en secreto o alejar del comentario de la sociedad pública los abusos y la violencia con la que aplicaban a los dirigentes sindicales.

El incremento del accionar represivo se produjo a la vez que el lanzamiento del "Plan de Estabilización y Desarrollo" también conocido como "Plan de austeridad y sacrificio". Plan que seguía los lineamientos del acuerdo del gobierno argentino con el Fondo Monetario Internacional. Este plan se sumaba así a los motivos de la creciente insurrección de grupos comunistas y peronistas que acusaban al gobierno de alinearse a las políticas de los grandes grupos económicos del gobierno americano.

1.2.3.4. Breve historia de la DIPPBA

Este breve recorrido histórico institucional, está elaborada en base a la historia institucional realizada por la CPM, el cual nos ayudará a ubicarnos dentro del conjunto

del archivo de la DIPPBA. En él podemos observar el criterio de análisis que se utilizó para dividir los periodos por los que la institución atravesó, desde sus antecedentes hasta su disolución en 1998. Estos periodos están realizados por cortes cronológicos de acuerdo al contexto político, “las diferentes formas de organización y funcionamiento, la mayor o menor relevancia dentro de la estructura general de la policía y los distintos sujetos políticos mirados, registrados, perseguidos” (Comisión por la Memoria [CPM], 2015, p. 5).

a) Antecedentes

Las *estrategias de vigilancia* ocurrieron desde los primeros años del siglo XXI, donde el enfoque se dirigía a los movimientos anarquistas de aquella época. Pero será en los años 30’s cuando la Dirección de Inteligencia se irá institucionalizando bajo distintos nombres, como la “Oficina de Movimiento Político, Dirección de Orden Público y Sección Orden Social” (CPM, 2015, p. 6). En estos primeros años, como se observa en la cita que recoge la publicación del CPM, el área de inteligencia se “dedicará exclusivamente a informar hechos relacionados con los partidos políticos poniendo atención en el cumplimiento de los edictos sobre reuniones públicas, además que examinará todas las formas de propaganda y publicidad de todos los sectores en que se divide la opinión”⁴.

b) Aparición de la SIPPBA y creación del Archivo (1955–1960).

Entre estos años las *estrategias de vigilancia* se estructuran y se profesionalizan. Los archivos cuentan con mayor información en su contenido. Además se observa claramente el trayecto que tiene la información, desde el trabajo de campo hasta su

⁴ Se recoge el discurso del gobernador de la Provincia de Buenos Aires Manuel A. Fresco. Este discurso se encuentra en el CPM -Fondo DIPPBA – Div. Cen. AyF, Doctrina Legajo 229.

análisis en las más altas esferas de las instituciones encargadas. En esta etapa podemos resumir que su enfoque está direccionado a controlar el orden ideológico de los habitantes de la provincia de Buenos Aires.

Se crea el SIPPBA el 29 de diciembre de 1955 y se pone al mando de un integrante de las fuerzas armadas con el fin de reestructurar el organismo. En 1956 toma el nombre de Servicio de Inteligencia, pero ese mismo año es disuelto y se crea en vez de este, la Central de Inteligencia, organismo dependiente de la jefatura policial con jerarquía de dirección. Es así que nace la Dirección Central de Inteligencia el 3 de agosto de 1956 con la finalidad de profesionalizar y sistematizar, además de elaborar las reglamentaciones y organigramas. Se observa una marcada obsesión con el comunismo, atendiendo a hechos y lugares como sindicatos huelgas y fábricas (CPM, 2015, p. 7).

El organismo superior que se encargó de organizar, orientar y coordinar las actividades fue la Secretaría de Información del Estado. Esta será la que clasifique, seleccione y analice la información. En estos años también se creará la Dirección de Informaciones Antidemocráticas, institución que será la encargada de coordinar los distintos organismos de seguridad del estado, entre ellos están: el Jefe del Servicio de Inteligencia del Estado, el Servicio de Información del Ejército, el Servicio de Informaciones Naval, el Servicio de Informaciones Aeronáuticas, la policía federal y la policía bonaerense. En esta etapa, la Dirección Central de Inteligencia se extendió por toda la provincia de Buenos Aires (CPM, 2015, p. 7).

Para 1959, la Provincia se encontraba dividida en una dirección zonal (La Plata) y ocho unidades regionales (U.R.1 Morón, U.R.2 Lanús, U.R.3 San Miguel, U.R.4 San Nicolás, U.R.5 Junín, U.R.6 Mar del Plata, U.R.7 Azul y

U.R.8 Bahía Blanca). A su vez, de éstas últimas dependían las comisarías y subcomisarias (CPM, 2015, p. 10).

c) Década del 60.

La década del 60 se inicia con la disolución de la dirección Central de Inteligencia en el año 1961 y se crea sobre la base de esta, el Servicio de Informaciones de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (SIPBA). En estos años los folios son abundantes pero no se puede observar, debido a la calidad de los informes, las referencias a estructuras, funciones y misiones (CPM, 2015, p. 11).

En el documento de la CPM, se cita el *Reglamento Orgánico, decreto 1100, Capítulo III perteneciente al Fondo DIPPBA de 1962*, donde se destaca lo siguiente: “asegurar la conservación de los poderes del Estado, el orden constitucional y el libre ejercicio de las instituciones políticas, vigilando previniendo y reprimiendo, todo atentado y movimiento subversivo” (CPM, 2015, p. 12). En este mismo Reglamento Orgánico en el artículo 9 precisa las facultades que se otorgan al personal policial:

Vigilar, registrar y calificar a un en el régimen prontuario a las personas dedicadas habitualmente a una actividad que la policía debe reprimir. Como así también, a los sospechosos de obrar en perjuicio de los intereses sociales, comprendiéndose entre ellos, los individuos que fueran conocidos adheridos a ideas que proponen la modificación por medios violentos al régimen constitucional, además se ordena la vigilancia y el registro a las asociaciones, comités, clubes, bibliotecas y toda la otra agrupación similar a fin de impedir toda propaganda que incite contra la organización social y el régimen existente.” (CPM, 2015, p. 12)

Además se agrega que, entre las funciones de la SIPPBA se detalla que desarrollará “tareas técnicas de búsqueda, calificación, clasificación, explotación, interpretación, distribución y archivo de información, a fin de proveer a la jefatura de la policía una apreciación de la situación policial de la provincia que le permita adoptar decisiones correctas” (CPM, 2015, p. 12). Es decir que para para estos años, la SIPPBA se convierte en el organismo que agrupa varias de las funciones que antes se dividían con otras instituciones.

d) Década del 70 (previo a la última dictadura militar).

Si bien en esta década como en la anterior, los documentos son pobres en información de la DIPPBA, sin embargo dentro de los documentos está el reglamento de la Ley Orgánica de la Policía 8268/74 (decreto 9102) donde se describe la misión y las funciones de la Dirección de Informaciones, que ayudan a identificar la estructura de estos años.

En esta Ley orgánica y en su reglamento se establece la misión y las funciones que tendrá la Dirección de Informaciones. Una de las misiones será “obtener información sobre aspectos relacionados con el quehacer de agrupaciones extremistas y subversivas del partido comunista y de sus colaterales” (CPM, 2015, p. 14). Como vemos la especificidad de la misión es muy clara al referirse al partido comunista y agrupaciones que estén vinculadas a esta.

En la información recogida por la CPM del legajo 129 de *Doctrina es la reglamentación interna de la Ley Orgánica* se especifica las funciones de la DIPPBA en aquellos años:

Realizar y coordinar operativos especiales propios conjuntos y combinados; producir información e inteligencia primaria relacionada con la

subversión el espionaje y el sabotaje; producir información e inteligencia primaria sobre aspectos relacionados con los ámbitos político social económico y psicológico que afecten a la seguridad nacional y el libre ejercicio de los poderes nacionales y provinciales y el derecho de los ciudadanos; por último obtener y difundir información de la prensa escrita y de los expresiones teatrales y o cinematográficas que se desarrollen en el ámbito provincial y que afecten o puedan afectar la seguridad nacional”. (CPM, 2015, p. 14)

e) Dictadura militar (1976-1983).

En este periodo se busca la eficacia de la institución y de sus funcionarios, buscando articular de mejor manera la estructura de la DIPPBA, que en 1978 pasa de llamarse La Dirección General de Informaciones a llamarse Dirección General de Inteligencia. Además en este periodo se crea el Sistema de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires y al mismo tiempo las distintas delegaciones de inteligencia. Este organismo será el encargado de “unificar en un solo sistema informativo las tres direcciones general, la de seguridad, la inteligencia y la de investigaciones”. Un hecho importante en estos años es la creación de la Escuela de Inteligencia, hecho que demuestra el interés en busca de la profesionalización en esta área (CPM, 2015, p. 16).

f) Post dictadura (1984-1998).

Entre estos años podemos observar cambios de acuerdo al contexto político y social que van ocurriendo en Argentina. Los intereses o enfoques de los informes se dirigen hacia la coyuntura social y económica. A partir de los años 90's la atención estuvieron puestas en organizaciones vinculadas al narcotráfico, narcoterrorismo, terrorismo, entre otros. En estos últimos años la DIPPBA pierde su capacidad de desempeño en la recolección de información debido a que muchos de sus informantes

empiezan a dejar sus funciones a causa de que la institución se traslada al edificio de la Central de Inteligencia y estos pierden el anonimato al entrar y salir de dicha institución. Además a esto se suma el recorte presupuestal (CPM, 2015, p. 19).

Como podemos observar, previamente a la creación del sistema de vigilancia se tuvo como objetivo principal el ordenamiento de los individuos. Luego con la creación del sistema se buscó vigilar, registrar y calificar a estos individuos. Pero con los años estos primeros objetivos se fueron perfeccionando, y es así que en los años sesenta a estos primeros objetivos se agrega la represión de los personajes antes clasificados.

CAPITULO 2

2. MARCO TEÓRICO: HISTORIA POLIFÓNICA.

2.1. Una historia cultural de la Guerra Fría

Como hemos visto, el paso de la lucha militar hacia el campo político, social y cultural, dirige el marco teórico de la investigación de la vigilancia en los festivales de cine hacia una visión histórica de la cultura que nos permite conectar las diferentes corrientes intelectuales con el proceso histórico de la Guerra Fría. Proceso histórico que en Europa su investigación dentro de la corriente historiográfica de la historia cultural está en crecimiento (Moine, 2014, p. 10).

Este cambio de paradigma en los estudios sociales, que algunos académicos han llamado giro historiográfico, se ha dado con el cambio o trasvase del concepto de sociedad por el concepto de cultura. En ese sentido hemos visto por conveniente tomar como referencia las aportaciones de la Historia Cultural, que nos ha permitido que la tesis tenga una base histórica aportando profundidad en el análisis.

El libro *La Historia Cultural ¿un giro historiográfico mundial?* bajo la edición de Philippe Poirrier se constituye como un manifiesto o manual académico de los estudios en historia cultural en varios países del mundo con el fin de su institucionalización⁵. La defensa de esta corriente historiográfica que se plantea en los artículos que conforman el

⁵ Justo Serna y Anacleto Pons, describen como un proceso de institucionalización los acontecimientos a partir del año 2008 cuando se forma la Sociedad de Historia Cultural y la revista *Cultural History*, entre otros impulsos por su consolidación. Esto lo podemos encontrar ampliamente descrito en Serna, J., & Pons, A. (2013). *La historia cultural : Autores, obras y lugares* (2ª ed., Akal. Serie Historia contemporánea ; 344). Madrid: : Akal.

libro, de autores como Roger Chartier, Alessandro Arcagelli, Peter Burke, entre otros, surge ante las críticas negativas que se le acusan. Algunos le reprochan amplitud de los objetos de estudio que ocupa y “otros sostienen que desatiende las determinaciones más fundamentales que gobiernan las relaciones y las desigualdades sociales” (Poirrier, 2012, pp. 144-49). Ante estas acusaciones la respuesta de los historiadores culturales es que justamente los historiadores y los sociólogos son los que más se han ocupado de la investigación de los mecanismos que “instituyen y reproducen las dominaciones, y quienes han determinado el alcance de las representaciones mentales en la construcción del mundo social” (Poirrier, 2012, pp. 144-49) además que no se quiere sustituir las investigaciones de los otros campos académicos sino aportar o sumar tres campos de estudios como: “la historia de las representaciones, la historia del cuerpo y la historia cultural de la ciencia” (Burke, 2010, 479-86).

Ciertamente es Burke quien en su artículo *Historia Cultural como Historia Polifónica* desarrolla esta idea. Es decir que una historia cultural no debe escribirse desde un punto de vista únicamente, si no que más bien debe intentar superar las barreras disciplinarias.⁶ Desde esta perspectiva que rige nuestra investigación, el enfoque multidisciplinario es fundamental para poder unir conceptos como los que involucra el tema de nuestra tesis.

Publicaciones recientes como *Histoire des festivals, XXe XXIe siècles* de la universidad de la Sorbona, que es el resultado de las contribuciones aportadas en el congreso *Pour une histoire des Festivals (XIXe-XXIe siècles)* celebrada en el 2011, se constituye como un marco de referencia fundamental para un objeto de estudio que está en busca de su consolidación. El libro nos presenta artículos pluridisciplinarios de la

⁶ Tuvo lugar en el Centro de Ciencias Sociales y Humanas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Enero de 2008.

historia de los festivales dentro de sus manifestaciones económicas, sociales y culturales. Participan investigaciones enmarcadas dentro de disciplinas como las relaciones diplomáticas, la sociología y los *media studies*.

Entre las investigaciones de la academia francesa de la historia cultural de los festivales y su encuentro con la guerra fría, podemos destacar el trabajo de Caroline Moine sobre la historia del Festival de Documentales de Leipzig durante la Guerra Fría. Nos plantea una visión enmarcada dentro de la historia de las relaciones internacionales, basada en los trabajos de Robert Frank, y otros estudiosos pertenecientes a la escuela francesa,⁷ donde se explora nuevas perspectivas de la historia de las relaciones internacionales enriquecidas con temáticas propias de la historia cultural con el objetivo de actualizar la escuela francesa con los avances metodológicos y los nuevos objetos de estudio. Moine establece el festival de Leipzig como objeto de estudio dentro de un conflicto dividido por dos bloques ideológicos dentro de la Alemania de la guerra fría, y que a través del festival nos plantea las complejas relaciones culturales, no solamente dentro de la República Democrática Alemana, sino que también con el resto del mundo. Esta visión internacional del cine de la RDA durante la Guerra Fría, no hubiese sido posible sin la riqueza que ofrece el análisis de los festivales de cine. “La historia del festival de Leipzig ofrece precisamente la oportunidad de profundizar una historia cultural del cine documental desde una perspectiva internacional” (Moine, 2014, p. 17).

2.2. Los festivales de cine

Los festivales de cine, por la complejidad que presenta, se han venido estudiando desde los primeros años del siglo XXI de manera consistente y programática que se ha

⁷ Caroline Moine cita *Pour l'histoire des relations internationales* (2012) dirigido por Robert Frank donde participan autores como Jean-Claude Allain, Lucien Bély, Pierre Guillen, Marc Michel, Pierre Gerbet entre otros. Se trabajan diferentes temas como lo nacional, internacional, transnacional, autonomía, interdependencia, problemáticas de Europa, actores entre muchos otros temas.

convertido en uno de los objetos de estudio con distintos enfoques metodológicos. Van quedando atrás los primeros estudios que solo se limitaban a críticas cinematográficas y algunas publicaciones históricas que hacían un recorrido cronológico y que en la actualidad se han diversificado atendiendo la complejidad que nos presentan los festivales de cine.

Desde la década de los años 80's, los festivales de cine se han proliferado en todo el mundo (Iordanova, 2009) y con esto las investigaciones e investigadores especializados se han reunido alrededor de los llamados Films Festivals Studies, convirtiendo a los festivales de cine en un nuevo campo académico. “Campo académico en el que el conocimiento de los festivales se considera esencial para nuestra comprensión del cine y las culturas mediáticas.” (Valck, 2009, pp. 179-215)

En la actualidad podemos distinguir diferentes temas que un festival de cine nos ofrece: históricos, políticos, urbanísticos, distribución y mercados, audiencias, transnacionalidad, programación, espectáculo, negocios, entre otros. Es decir que los festivales de cine no solo son un objeto de estudio sino que son un espacio donde se reúnen distintos acontecimientos que pueden ser estudiados para la mejor comprensión de la industria cinematográfica. Como refiere Harbord (2009) los festivales son “eventos interesantemente intensos, pero híbridos” donde se reúnen arte, comercio, tecnología, cultura, identidad, poder, ideología y política. Es por esta riqueza de temas que el crecimiento de las investigaciones alrededor de los festivales de cine se ha incrementado potencialmente en los últimos años (p. 40).

El gran esfuerzo por organizar y sentar las bases del campo de estudio de los festivales de cine que hacen las publicaciones *Film Festival Yearbook*, dirigidas por la profesora Dina Iordanova, reorientando la mirada fuera de los principales festivales como

son el de Venecia, Cannes y Berlín, y más bien dando cabida a investigaciones de otros países y regiones fortalecen y consolidan los Films Festivals Studies. Entre estos ensayos fundacionales que recopila *The Film Festival Reader*, libro editado por Iordanova, tenemos investigaciones como “*Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival*” de Daniel Dayans; “*Regarding Film Festivals*” de Julian Stringer; Thomas Elsaesser teoriza sobre el surgimiento de la red de festivales como una alternativa de distribución que contrarresta al cine estadounidense; Marijke de Valck quien hace una adaptación de la teoría de Bruno Latour *actor-network* aplicado al estudio de los festivales de cine en Europa. Artículo que ya podíamos ver reflejado años atrás en su tesis doctoral y luego en el libro *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (2007). De Valck desarrolla también la noción de *Sites of Passage*, que podríamos traducir como “*sitios de paso*” obligado para los actores que participan de la industria cinematográfica y que sin esta, toda la red se desmoronaría (Valck, 2007, p. 36).

Otra característica importante de los festivales de cine para nuestra investigación es el de “un observador privilegiado” que desarrolla Caroline Moine sobre la historia del Festival de Documentales de Leipzig durante la Guerra Fría en *Cinema et Guerre Froide: histoire du festival international de films documentaires de Leipzig (1949-1990)*. La investigación es importante porque nos ayuda a ver cómo un festival de cine, en este caso el de Leipzig, se convierte en “un observador privilegiado” de las relaciones internacionales de un periodo a través de la gran información que se crea a su alrededor, y que con el tiempo son varios los investigadores que ven los festivales de cine como “grandes observatorios para una historia socio-cultural” (p. 10). Esta característica de los festivales, desde la perspectiva de las relaciones internacionales, nos hace posible ver en el periodo de la Guerra Fría las influencias internacionales que ha venido construyendo dentro del análisis de las relaciones de poder entre las potencias.

Teorías como *Sitios de paso*, el de *un observador privilegiado* y el que proponemos, la noción de *meeting point*, nos ayudaran a tener una visión completa para nuestro estudio.

2.2.1. Festivales de cine como eventos transnacionales

A estas alturas del desarrollo alcanzado de los estudios sobre festivales de cine, podemos asegurar que entre una de las características más importantes de estos “lugares de encuentro e intercambio”, es su carácter inherentemente transnacional (Iordanova, 2016). Esto debido a las películas que circulan de festival en festival, los negocios cinematográficos, periodistas, críticos y en general personas relacionadas con la industria del cine están en constante movimiento ya que no se limitan a un solo estado-nación. Estudiar los festivales implica el estudio del cine en sus dimensiones sociales y transnacionales, como refiere Iordanova, “el estudio de los festivales es la mejor manera de absorber la más completa narrativa transnacional que permita comprender la dinámica de la evolución del cine como una forma de arte global” (Iordanova, 2016).

El concepto transnacional ha venido siendo estudiado y difundido desde finales de los años 90's. con gran efervescencia. Elizabeth Ezra y Terry Rowden (2006) sostienen en su primera antología publicada que el transnacionalismo se podría definir como fuerzas globales que unen a personas o instituciones a través de naciones, pero que esto no es lo novedoso, si no que esto genera que las condiciones de financiación, producción, distribución y recepción en el cine hayan cambiado. No es hasta el lanzamiento de una nueva revista dedicada exclusivamente al estudio del tema, *Transnational Cinemas* (2010) cuando se propone consolidar como una nueva metodología. En su primera edición, Song Hwee Lim y Will Higbee (2010) delinean en tres enfoques los principales estudios que se han dedicado a la teorizar los estudios cinematográficos transnacionales

para entender la conexión entre global/local y nacional/transnacional. El primer grupo fue introducido con la publicación de Andrew Higson en 1989 donde propone un cambio de paradigma porque considera que el modelo nacional es limitante y se presta más atención a otros cines fuera del de Hollywood. En las universidades Americanas empiezan a dictarse cursos de cine italiano, cine francés, cine indio, cine chino entre otros, desde una perspectiva de producción, distribución y exposición. El segundo grupo de enfoque discute el cine como un fenómeno regional, donde se examina la cultura cinematográfica a través de identidades culturales comunes de una región y/o de territorios históricos, económicos y raciales que los unen (p. 8). Como por ejemplo la idea de cine Europeo y sus características que la hacen reconocer como un conjunto de movimientos cinematográficos nacionales, unidos por la concepción de la noción de cine de arte. Finalmente, los autores establecen que el tercer grupo está relacionado con el estudio del cine transnacional desde una perspectiva de diáspora, de exilio y de cine poscolonial.

Estos estudios desde esta perspectiva binaria de nacional/transnacional, regional/supra-nacional y de diáspora/intercultural, generalmente se estudian desde lo que Iordanova identifica como los enfoques dominantes. Enfoques que se caracterizan por estar basados en estudios cinematográficos como el análisis textual, los marcos nacionales y el estudio de la industria cinematográfica (Iordanova, 2016, p. XII). Pero los festivales de cine son fenómenos de estudio complejos en sí mismo, autónomas de las películas que se exhiban y del contexto de la nación o región en la que se desarrollen, es decir, “las películas son intrínsecas a los festivales, pero puede ser cualquier película” (Higbee y Lim, 2010, p. 9). Es así entonces que podemos considerar los festivales de cine como un espacio que sirve para conectar e intercambiar tradición cultural e industria cinematográfica, como un ente independiente y con sus propias características.

A continuación desarrollaremos las nociones de *site of passage*, *meeting point* y que por último nos llevarán a desarrollar la noción de *observador privilegiado*. Tres nociones que nos reforzaran esta idea de transnacionalidad de los festivales de cine, pero que al mismo tiempo se complementan para un mejor análisis y entendimiento de los cines en Latino América.

2.2.2. Festivales de cine como *sitios de paso*

En *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (2007) de Valck desarrolla la noción de *Sites of Passage* partiendo de estudiosos que trabajan el concepto teórico del *Actor-Network* como Michel Callon, Johnlaw y Latour, tomando la noción de “puntos obligatorios de paso” que definen a los festivales de cine como eventos importantes para la producción, distribución y el consumo de películas y que sin ellos peligra la supervivencia del cine mundial, el cine de arte y el cine independiente.

Para poder entender esta teoría que desarrolla de Valck, primero tenemos que entender a los festivales cine como una red. En el apartado *Film Festivals and Actor-Network Theory*, la autora desarrolla las ideas de los principales teóricos en los cuales se apoya. Las ideas de Latour, Luhmann y Castell le ayudan a formular su propia propuesta. De Latour toma los estudios realizados sobre las redes como una interdependencia relacional entre los actores y la red; también que introduce el estudio de lo humano y no humano (objetos, ideas, discursos, etcétera) como objeto de estudio. Luhmann agrega que esta red es cerrada y es lo que garantiza su supervivencia. Pero desde esta perspectiva de supervivencia, argumenta de Valck, los festivales de cine son más complejos porque lo que garantiza su supervivencia es la relación que tienen los festivales locales con la red internacional, es decir que no es una red cerrada sino todo lo contrario. Entonces si asumimos que los festivales de cine se encuentran en una red internacional, lo que Latour

considera como una interdependencia relacional no se daría, ya que en el caso de los festivales de cine si podemos hablar de jerarquías ya que existen festivales locales e internacionales que ayudan a un proceso de trasvase o suma de valor. En palabras de la autora: “al viajar por el circuito, una película puede acumular valor a través del efecto *bola de nieve*. Cuantos más elogios, premios y zumbidos atraiga una película, es probable que reciba más atención en otros festivales” (Valck, 2007, p. 35).

Entendiendo los festivales de cine como una red de la manera antes mencionada, es decir jerárquica y acumulativa de valor en su recorrido, de Valck desarrolla la noción de *Sites of Passage*. Sostiene la autora que los festivales de cine son de vital importancia y constituyen paradas obligatorias para los flujos de la red. Además dentro de estos, se observa una gran variedad de *rituales* como la alfombra roja, ceremonias de inauguración, ceremonias de premiación y en general actos simbólicos que hacen que las películas y cineastas se posicionen en el mundo cinematográfico. Esta característica de actuación ritualista crea en los festivales la idea de una suspensión en el tiempo, donde se crean reglas independientes de cada festival de cine y se suspenden las reglas del mercado cinematográfico exterior. Es decir que se crea un espacio en “estado liminal, donde los productos cinematográficos se regodean de atención que reciben por sus logros estéticos, especificidad cultural o relevancia social” (Valck, 2007, p. 39).

- ***El sitio/espacio***

El espacio o el sitio donde se desarrollan los festivales, desde los primeros años de la aparición de los festivales ha sido importante debido al corto periodo de tiempo en el que se programan y desarrollan las distintas actividades, lo que ha ocasionado que una de las características más importante de estos espacios es la concentración o proximidad que garantice que los visitantes se sumerjan en la mayor cantidad de espacios.

La diversificación de estos espacios y la jerarquía que tiene esta red de festivales, ocasiona que algunos tengan o agreguen un valor más elevado a las películas que participan. Como dice de Valck, el proceso de agregar valor está estrechamente relacionado con la red que une un festival con otros jerárquicamente. Por lo tanto, así tengan los mismos eventos un festival u otro, “la transición cultural que está representada simbólicamente en las representaciones no lo es” (Valck, 2007, p. 35). Esta noción de espacio la desarrollaremos más adelante desde una perspectiva enfocada en la noción de punto de encuentro o *meeting point*.

- ***Paso/Pasaje***

Como apunta de Valck, Paso/Pasaje refiere a la dimensión temporal. Los festivales de cine desde su proliferación mundial se han ido cada vez más institucionalizando y con esto por lo tanto se han vuelto menos abiertos como red, pero aun así, la red se mantiene. Se mantiene porque se han ido diversificando y solo algunos mantienen el liderazgo. Esta división de tareas jerárquicas permite que se cree un proceso en el que los cineastas se someten a un recorrido en el cual van ganando experiencia y reconocimiento hasta llegar a los festivales más importantes. Es así que la red internacional de festivales de cine va creando espacios temporales a lo largo del recorrido de las películas permitiéndoles la acumulación de reconocimiento o valor, que les permitirá llegar a un estreno o inauguración global. Es decir entonces que *paso/pasaje* se refieren a estos espacios temporales que permiten la acumulación de valor a las películas. (Valck, 2007, p. 35)

2.2.3 Festivales de cine como *meeting point*

La metodología que ha requerido esta investigación, ha originado que participe en festivales de cine como el Festival Internacional de Mar del Plata, el Festival de San

Sebastián, el Festival Iberoamericano de Huelva, el Festival de Tribeca, entre otros. Esta experiencia ha motivado que al observar las estructuras de distribución de los ambientes donde se llevan a cabo los eventos, en casi todos se repite el espacio llamado *meeting point*.

Meeting Point en inglés, porque así se le refiere, en su gran mayoría, a este lugar común de encuentros en los festivales de cine sin importar el idioma del país. Además se caracteriza por ser el lugar donde las personas que concurren, no necesariamente son del mismo rubro dentro de la industria. Ahí se encuentran cinéfilos, directores, productores, periodistas, investigadores, entre los muchos otros personajes que asisten a estos eventos, que si algo tienen en común es el interés en el cine. La experiencia de asistir a un festival de cine y percibir esa atmósfera que se crea alrededor y dentro de las locaciones donde se llevan a cabo los eventos nos permite relacionarnos y sociabilizar con famosos o no, pero con personas con un mismo interés. Ahí se ofrece a los visitantes una combinación de sensaciones “corporales, viscerales, estimulaciones mentales, estimulaciones intelectuales que permiten conexiones sociales” (Valck: 2016). Jonathan Rosenbaum (2009), desde sus experiencias de haber asistido a distintos festivales de cine, corrobora esta atmósfera de amistad que uno puede llegar a tener con personas con los mismos intereses. Cuenta que en diez días de festival llegó a conocer más personas que en el medio año que llevaba viviendo en París.

Ya muchos años antes de que todo este boom de los festivales de cine ocurriera, André Bazin (2009) en su artículo publicado en 1955 en *Cahier du Cinéma*, ya se sorprendía de la cantidad de visitantes que llegaban al festival de Cannes desde distintos lugares tan alejados de Francia. Esta impresión que él, ya por aquellos años llamaba fenómeno, lo llevo a comparar el festival de Cannes con una orden religiosa, con rituales y jerarquías que en sus propias palabras describió como “monasterio de los cineastas”.

Todos llegaban invitados pero a fin de cuentas solo los miembros del jurado, las estrellas y los productores eran los que tenían o vivían el glamour. Esta impresión de Bazin, nos lleva a ver los festivales como casi órdenes religiosas con sus rituales, jerarquías y programaciones, donde los participantes, como punta el autor, están sujetos a su cumplimiento. Nos ayuda a ver los festivales como necesidad para mantener unida una comunidad, que en el caso de Latino América, fue en los años sesentas aún más necesaria.

Desde esta perspectiva e inspiración, esta investigación plantea esta noción de *meeting point* que nos permitirá, de manera más precisa, referirnos a los festivales de cine en Latinoamérica y en particular los años que vamos a estudiar. Años a los que nos hemos referido como los *global sixties*, caracterizados por las rupturas y cambios de paradigmas que se avivaron con el clima ocasionado por la Guerra Fría. Creo además que nos ayudará a entender los festivales de los cuales nos ocuparemos.

Esta noción de *meeting point* que proponemos está relacionada con el concepto de empatía y la pérdida de esta. Apoyados en diferentes disciplinas que nos ayuden a comprender mejor el punto de inflexión que fue el nacimiento del NCL. Desde las Ciencias Naturales el descubrimiento de las neuronas espejo y su importancia para la predisposición del ser humano a la empatía con sus semejantes, nos abren nuevas perspectivas.

- ***Meeting Point***

En los últimos años las humanidades, entendida como las disciplinas que estudian la cultura humana, se han visto muy influenciadas con los recientes descubrimientos en los estudios de ciencias naturales. El descubriendo del sistema de neuronas espejo y su relación como la base neurológica de la empatía, ha ocasionado una conjunción de conocimientos en beneficio de entender múltiples y complejos fenómenos.

Uno de estos estudios es *Empathy Epistemic Problems and Cultural-Historical Perspectives of a Cross-Disciplinary Concept* (2017) editado por Vanessa Lux y Sigrid Weigel. Libro que desde una perspectiva multidisciplinaria estudia la compleja historia de la empatía. Los autores definen la empatía como una capacidad innata para comprender directamente las acciones y los sentimientos de los demás. Además asumen que el sistema de neuronas espejo son la base neurobiológica de la empatía.

Estos descubrimientos en el área de la neurociencia son el sustento de la intuición Humeana. Para Hume lo que motiva a la acción es que el sentimiento del otro produce en nosotros un sentimiento cualitativamente similar y no es en base de una creencia lo que nos motiva, sino que es un sentimiento en nosotros mismos.

Cuando percibo los efectos de la pasión en la voz y el gesto de una persona, mi mente pasa de inmediato de estos efectos a sus causas, y se hace una idea tan vivaz de la pasión que al instante la convierte en esa misma pasión. De igual modo, cuando me doy cuenta de las causas de una emoción, mi mente pasa a los efectos que esas causas producen, con lo que se ve movida por una emoción similar. (Hume, 2019, p. 632).

Esta intuición humeana de más de 300 años de antigüedad se ve sustentada en la actualidad por los avances en el campo de la neurociencia. El equipo de investigación del profesor Giacomo Rizzolatti, neurofisiólogo italiano y profesor de la Universidad de Parma, descubrieron un grupo de células llamadas *neuronas espejo*, que refieren a la capacidad de estas de activarse al ver una acción en los demás. No es de tipo reflexivo o inferencial, sino que es una comprensión inmediata, tal como si lo estuviéramos viviendo en primera persona, y es esta la razón de que seamos capaces de dar una respuesta empática, lo que favorece nuestra sociabilidad, nuestra subsistencia, nuestra conexión con

el entorno. “Las neuronas espejo nos permiten comprender las intenciones de otras personas...nos vinculan entre nosotros, desde el punto de vista mental y emocional” (Iacoboni, 2009, p. 16).

- ***Llanto público***

La empatía entonces como hemos visto es la base innata en el ser humano que favorece a la sociabilización con nuestros semejantes. Asumiendo esta premisa, ¿cómo es entonces que llegamos a los espacios de sociabilización? Una de las maneras es el planteamiento de la noción de *llanto público*, noción que desarrolla la profesora Sigrid Weigel (2015) que sirve para explicar el surgimiento de nuevos rituales, donde observa que estos rituales se han vuelto más comunes en los últimos años a casusa de los atentados terroristas ocurridos en países europeos. Las escenas de duelo comunitario se han vuelto cada vez más comunes en los espacios públicos, las personas lloran y se consuelan mutuamente sin ni siquiera conocer al muerto. Es decir que el papel principal ya no es la del muerto sino de la comunidad de deudos sobrevivientes. Es por eso que el *llanto público* no es parte de la muerte, sino que es parte de una nueva cultura de la compasión. Como refiere la autora, pareciese ser la expresión de una necesidad común en una sociedad en la que los rituales públicos han ido desapareciendo, el público responde llorando para lidiar con un suceso doloroso que ha ocasionado desgarró a la comunidad (pp. 43-47).

Este caso en particular del *llanto común*, que podríamos decir que es la reunión en un espacio determinado de una comunidad impactada por un acontecimiento y que estos acontecimientos lo que genera en la comunidad es un ambiente de compasión o empatía, nos da pie al estudio de diferentes tipos de culturas reformativas que producen

ciertas actitudes afectivas y forman comunidades con sentimientos asociados muy específicos (Weigel, 2017).

A raíz de estas ideas, la noción de *meeting point* que estamos desarrollando podríamos definirla como un espacio donde se crea una comunidad unida por vínculos empáticos que generan ciertas actitudes afectivas, ocasionadas por acontecimientos específicos que los han llevado a reunirse en un espacio. Es quizá la expresión de una necesidad común a la supresión o anulación de espacios de reunión.

2.2.4. Festivales de cine como un *observador privilegiado*

Los festivales de cine desde sus primeros años se han constituido como espacios de creación de contenido, que en la actualidad nos ayudan a estudiar la historia del cine y en general la historia de nuestra sociedad moderna. Desde la primera edición de la Mostra de Venecia en 1932 hasta nuestros días, los festivales de cine nos permiten recuperar la memoria histórica a través de sus publicaciones del propio evento como libros, catálogos, folletos, carteles y diarios. Pero también con todo lo que se desarrolla al rededor como periódicos, revistas especializadas y en este caso archivos policiales secretos.

De Valck (2007) desarrolla la idea de los festivales de como un nuevo objeto de investigación histórica, nuevo por que las investigaciones de la historia del cine hasta los años 1980's habían puesto su atención principal en los textos fílmicos dejando de lado los estudios de los festivales de cine. Pero esto fue cambiando por el creciente interés en los factores socioeconómicos, políticos y culturales que surgieron dentro de la Nueva Historia del Cine quienes introdujeron la teoría a la práctica histórica. En la actualidad el estudio de la historia de los festivales de cine nos permiten poner atención en distintos temas dentro de la industria del cine como: identificar distintas formas o patrones de

selección en los festivales que han ido marcando tendencias (Ostrowska, 2016); comprender la evolución geográfica (Stringer, 2016); las relaciones internacionales entre países (Moine, 2014); el estudio de la memoria histórica del cine a través de archivos (Kozak, 2015); entre otros (p. 20).

Los festivales de cine en su gran mayoría desde hace algunos años han empezado a digitalizar todos estos documentos que se han ido produciendo a los cuales podemos tener acceso desde sus respectivas páginas web con el objetivo de facilitar al público su análisis y reflexión. Como señala José Luis Rebordino, director de Zinemaldia, “se busca generar discusión y reflexión en torno al pasado, el presente y el futuro” (Herrero, 2018) cuando se refiere al proyecto emprendido por el festival de San Sebastián por sus 70 aniversario, donde se busca facilitar el accesos y además conservar en colecciones digitalizadas y de libre acceso online.

Y así como el festival de San Sebastián podríamos citar numerosos festivales de cine como por ejemplo el Festival de la Habana con más de 400 fichas técnicas de películas de la programación anual, reseñas de críticos cubanos, programa, actividades colaterales al eventos y en general datos que tienen que ver con la organización del evento; también el archivo del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva con un catálogo que reúne los presupuestos desde su primer año, el Festival Internacional del Mar del Plata que reúne periódicos y publicaciones en medios donde podemos encontrar distintas opiniones y coyunturas del momento, por mencionar algunos.

- ***Un observador privilegiado***

Esta idea la desarrolla Caroline Moine sobre la historia del Festival de Documentales de Leipzig durante la Guerra Fría en *Cinema et Guerra Froide: histoire du festival international de films documentaires de Leipzig (1949-1990)*. En el desarrollo

de su investigación nos muestra cómo es que a través del estudio de los archivos y la historia en general de los festivales de cine se puede tener información de primera mano sobre acontecimientos que nos permiten replantear un momento histórico ocurrido durante la Guerra Fría. Este privilegio que poseen los festivales de cine, no solo lo convierten en un simple observador, sino que también es un observatorio que a través de su memoria histórica que ha ido acumulando, nos permite el entendimiento y que en muchos casos nos permite interrogar el presente en la mayoría de las veces de forma aislada y fragmentada.

El esfuerzo en Latino América por estudiar la memoria histórica a través de los archivos y documentos que hacen referencia al cine, se ha visto reflejado en la publicación del libro *Archivo memoria y presente del cine latinoamericano (2016)* editado por Mauricio Durán Castro y Claudia Salamanca donde se reúnen numerosos artículos, nada menos que dieciocho artículos, del III Encuentro de investigadores en cine: archivo, memoria y presente, organizado por el Ministerio de Cultura y el Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine, el cual tuvo lugar en Bogotá entre el 31 de octubre y el 2 de noviembre de 2012. En el cual podemos ver distintas reflexiones que apuntan a la historiografía del cine desde el trabajo con fuentes documentales diversas. (Duran, 2016) Ante este incremento de interés en los archivos históricos, los festivales de cine en Latino América hacen un esfuerzo por recuperar y preservar películas que hasta hace poco no se podían ver por su estado de conservación precario. Es cierto que esto nos garantiza la supervivencia de una matriz fílmica, pero también la experiencia cultural para la cual la película fue concebida. (Kozak, 2014)

En ese sentido el Festival de cine de Mar del Plata, como refiere Fernando Martín Peña (2015), “en todas sus diferentes etapas, sin importar el signo político ni los diversos orígenes profesionales de sus autoridades, el festival había prestado una atención muy

destacada a la memoria del cine argentino” (p. 7). Desde sus primeros años y exactamente a partir de 1959 por su marcada orientación cultural que le dieron sus organizadores, la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, se preocuparon por recuperar y reconstruir el pasado del cine argentino.

Además el festival de cine de Mar del Plata se plantea esta labor de pensar los festivales de cine como observatorios privilegiados, es decir como espacios para preservar la memoria del cine argentino. La población por su treinta aniversario, *La imagen recobrada: la memoria el cine argentino en el Festival de Mar del Plata* bajo la edición de Daniela Kozak, nos muestra este claro interés por entender los festivales de cine al mismo nivel de importancia que museos y cinematecas. La importancia es tal que si no fuesen por algunas iniciativas de copiado o duplicado de películas para homenajes en los primeros años del festival, estas películas en la actualidad no existiesen. Además el libro reconstruye por primera vez, como indica la editora, la cronología de las actividades que desde los primeros años del festival se han llevado a cabo para salvaguardar la historia del cine argentino. Esta cronología que realizan Micaela Gorojovsky y Daniela Kozaken el anexo I del citado libro, es un esfuerzo incalculable por reunir los homenajes, exhibiciones, muestras, exposiciones, afiches históricos, revistas oficiales y gacetas diarias, todo esto dentro de la producción del festival. Pero fuera de estas producciones propias, las autoras han revisado información que se ha creado alrededor del Festival, los archivos que guardan museos, bibliotecas y hemerotecas que en la actualidad, gracias a su digitalización son parte de los archivos del Festival de Mar del Plata y lo podemos encontrar en su página web oficial.

Es así que, al ser la primera vez que se hace este esfuerzo por hacer este compendio histórico de la labor de un Festival de Cine de Mar del Plata por preservar la memoria histórica, las autoras sugieren esta investigación como el inicio o punto de

partida a completar con investigaciones que pueden tener acceso a nuevas fuentes. Es aquí donde nuestra investigación con los archivos DIPBA es un granito de arena a esta basta información producida alrededor de un festival de cine.

2.3. Escribir las prácticas

Esta parte del marco teórico está inspirada en un pequeño pero al mismo tiempo lucido y provocador libro. *Escribir las prácticas* de Roger Chartier, donde se reúnen cuatro ensayos, que como el mismo describe, intentan recuperar un género clásico, *el dialogo con los muertos*. Estos ensayos de autores como Michael Foucault, Michel de Certeau y Louis Marin si algo tienen en común es que “enuncian una pregunta fundamental: ¿cómo pensar las relaciones que mantienen las producciones discursivas y las prácticas sociales?” (Chartier: 1996; p. 7). Pensar en esta relación entre discurso y prácticas sociales, está más allá de suponer que no hay realidad fuera de los discursos,⁸ sino más bien, pensar que ésta relación está moldeada por los “recursos que los discursos puedan poner en acción, los lugares de su ejecución, las reglas que los contienen, están histórica y socialmente diferenciados... y que determinan la potencia discursiva de cada comunidad” (Chartier: 1996; p. 8). Es decir que en la sociedad los discursos se dan con distintos niveles de eficacia determinados por distintos factores.

Otra característica común en estos tres autores, es que desde sus distintos puntos de vista y enfoque, “subrayan la distancia que existe entre los mecanismos que apuntan a controlar y someter y, por otro lado, las resistencias e insumisiones de aquellos y aquellas que son su objeto” (Chartier: 1996; p. 8). Dinámica que vincula dos frentes, por un lado la que llama al orden y por otro al rechazo o la maña para burlarla. Según Foucault, toda

⁸ Para Rorty, el *Linguistic Turn* significó el paso de las representaciones mentales a que los filósofos empezaran a interpretar el mundo a través de un lenguaje apropiado, es decir a considerar que toda representación es lingüística. (Rorty: 1992; p. 9)

sociedad genera ilegalismos, y los ilegalismos son prácticas que evitan el control de las normas (Foucault: 1974; p. 317). Similar a Foucault, de Certeau utiliza el término de tácticas para describir la posibilidad de burlar estas normas y/o estrategias que intentan someter. En este sentido, Louis Marin, describe esta dinámica desde los poderes de la representación de la imagen, que es la posibilidad de “hacer presente lo ausente y el de constituir su propio sujeto legítimo y autorizado” (Marin, 2009, p. 138), en una lucha simbólica por *hacer creer* esta representación.

Estas similitudes en sus investigaciones nos permite reunirlos en éste marco teórico, donde veremos cómo, con sus similitudes y diferencias, nos permiten entender estos archivos DIPBA dentro de un sistema de poder para mantener un orden en las políticas de los años sesentas en Argentina y al mismo tiempo observar la aparición de un acontecimiento singular como el NCL. *Acontecimiento* rebelde a esas políticas coercitivas, aún más peligrosas quizás por el hecho mismo de ser secretas.

2.3.1. Nuevo Cine Latinoamericano como *acontecimiento*

Pese a la innumerable bibliografía escrita entorno al NCL, aún seguimos cuestionándonos sobre que significó realmente este fenómeno de los años sesentas. Este interés nace a partir de distintos cuestionamientos que se siguen suscitando en coloquios, debates y libros, como el de Antonio Parananguá en *Cinema na América Latina*, donde cuestiona la existencia del cine latinoamericano como unidad de producción, consumo; Del Valle (2014) donde el autor se pregunta ¿qué designa el concepto de NCL? ¿Qué engloba? ¿Qué excluye?, no si es que realmente existió, sino ver sus características y su alcance estético ya que la idea de NCL es tan ambiciosa por intentar abarcar todo un sub continente que, como dice el autor, es necesario interrogarla; y el libro de León Frías (2013) donde se cuestiona los límites de esta noción de NCL. “El abanico cubierto por la

noción de nuevo cine latinoamericano era bastante amplio y sus límites no quedaron del todo establecidos, pues en rigor no se llegó a definir con un mínimo de precisión un territorio suficientemente delimitado en el que la noción pudiera aplicarse” (León Frías, 2013, p. 16). Si bien la idea general en la que la gran mayoría de estudiosos de este tema coinciden, es que se diferenció por su carácter clandestino, transgresor en oposición al cine tradicional que se desarrollaba por esos años, sin embargo “no se han estudiado sus límites, su heterogeneidad, las diversas divergencias en sus postulados y las todavía mayores distancias en sus resultados”⁹.

En esta investigación, observando esta ardua tarea por entender que es el NCL, nos hemos arriesgado a preguntarnos ¿Qué es el Nuevo Cine Latinoamericano? Una pregunta complica de contestar, pero que se intentará entenderla desde la noción de *acontecimiento*, inspirada en la pregunta kantiana y que luego Foucault también se preguntará: *¿Que es la Ilustración?/ ¿Que es el Nuevo Cine Latinoamericano?*

Entonces ¿qué es la *Ilustración* para Kant? Kant (2004) se refiere a la ilustración como el abandono por parte del hombre de una *minoría de edad* que es la incapacidad de servirse de su entendimiento sin la necesidad de verse guiado por algún otro. Pero más allá de la respuesta que pueda dar Kant, lo interesante es la reflexión sobre el *hoy*, “una reflexión sobre la actualidad de su empresa...parece que es la primera vez que un filósofo vincula así de manera estrecha y desde el interior, la significación de su obra con respecto al acontecimiento, una reflexión sobre la historia y un análisis particular del momento singular en el que se escribe” (Foucault, 2007, p. 80).

El seminario de Foucault sobre el texto de Kant, que dio el Collège de France en Enero de 1983 titulada *Was ist Aufklärung?* y luego en la universidad de Berkeley

⁹ León Frías cita el libro de Ascanio Cavallo y Carolina Díaz (2007) p. 265-266.

titulada *What is Enlightenment?* Preguntas que según Foucault “la filosofía moderna no ha logrado desembarazarse” (Foucault: 2007; p. 80). Foucault se interesa por la Ilustración como *acontecimiento*, no entendido como “un acontecimiento (evenement) es algo diferente del advenimiento (avenement) de la verdad” (Foucault: 2007; p. 71), es decir que no es entendida como una develación histórica, si no que rompe con la concepción hegeliana entre lógica e historia. Foucault ve esta concepción *tradicional de la historia* como una búsqueda del origen que tiende a disolver el acontecimiento singular en una continuidad ideal que anula la originalidad del acontecimiento, porque inconscientemente arrastra varias suposiciones, “entre las cuales está considerar que el devenir histórico está organizado como una continuidad necesaria; que los hechos se encadenan y engendran en un flujo interrumpido que permite decir que uno es causa u origen del otro” (Chartier: 1996; p. 20).

La historia que desarrolla Foucault, sobre la base del concepto de *Wirkiliche Historie* desarrollado por Nietzsche, la llama *historia efectiva*. Esta es la que hace resurgir los acontecimientos y ayuda a poder entender de la mejor manera las rupturas y los desfasajes. ¿Entonces a que se refiere con acontecimientos? Foucault lo define de la siguiente manera:

Acontecimiento , hay que entenderlo no como una decisión, un tratado, un reinado o una batalla, sino como una relación de fuerzas que se invierte, un poder confiscado, un vocabulario retomado, y vuelto contra sus usuarios, una dominación que se debilita, se distiende, se envenena a sí misma, y otra que entra, enmascara-. Las fuerzas en juego no obedecen ni a una destinación ni a una mecánica, sino efectivamente al azar de la lucha. Ellas no se manifiestan como las formas sucesivas de una intención primordial; tampoco asumen el

aspecto de un resultad. Aparecen siempre en lo aleatorio singular del
acontecimiento. (Foucault, 2010, p. 46-49)

Desde esta noción de acontecimiento, vamos a tratar de entender la idea del Nuevo Cine Latinoamericano: ¿es quizás entonces una relación de fuerzas?; ¿es una dominación debilitada y otra que entra *enmascara*? Un acontecimiento que se presenta en una dinámica entre coacción e ilegalismos, dinámica desarrollada por Foucault; entre estrategias y táctica, dinámica desarrollada por de Certeau? Intentaremos dar respuesta a estas preguntas al final de la tesis respondiendo la pregunta ¿Qué es el Nuevo Cine Latinoamericano?

CAPITULO 3

3. METODOLOGÍA

3.1. Introducción

El recorrido metodológico de esta investigación se ha ido desarrollando de acuerdo al avance de las investigaciones y de lo que se iba encontrando en el trayecto, entendiendo la metodología como “el arte de aprender a descubrir y analizar los presupuestos y procedimientos lógicos en que se basa implícitamente la investigación” (Boudon y Lazarsfeld, 1985, p. 6), siempre tratando de responder al objeto de estudio al que nos debemos. Estuvo claro, desde un inicio lo que se quería investigar, es decir se tuvo presente siempre la idea de estudiar los festivales de cine en Latino América. Esta primera idea había que buscar reducirla dada la complejidad que suponía un estudio tan amplio para una primera investigación, como es una tesis doctoral. Y es así que se fue planteando varios temas relacionados a lo que se venía estudiando en los festivales de cine en Europa, lugar donde nace y además se empieza a estudiar estos temas. En ese sentido se buscó recopilar la mayor cantidad de textos y libros que se habían escrito sobre festivales de cine, lo que nos llevó a encontrarnos con los Films Festivals Studies.

Fue así que se consultó con la abundante bibliografía escrita hasta entonces, algunas básicas antes mencionada en el marco teórico de esta tesis, para darnos cuenta de cómo había que enfrentarse a este objeto de estudio. Y es así que gracias a la experiencia previa de haber asistido en el año 2013 al festival de cine Iberoamericano de Huelva, se planteó asistir nuevamente a un festival de cine en Latinoamérica. Con la

guía y las indicaciones de mi director de tesis, asistí al Festival Internacional de Lima el año 2015 tratando de recopilar la mayor información que día a día se elabora en dicho festival. Es en este momento donde nace la inquietud por entender el cine en Latinoamérica desde una perspectiva histórica, ya que observando las películas que se presentaron aquel año en el festival de Lima, se vio una característica común que no podía venir de la nada. Películas como *El Abrazo de la Serpiente* de Ciro Guerra, *Ixcanul* de Jayro Bustamante, *La Tierra y la Sombra* de César Augusto Acevedo, entre otras, tienen una marcada característica en común. Las tres mencionadas se acercan a un cine “antropológico”, llenas de alegorías y que en cada una, desde sus distintos puntos de vista, enfrentan realidades particulares con los avances tecnológicos, sociales y culturales que se van imponiendo desde las culturas occidentales.

Es en este momento en el que se decide realizar una pasantía de tres meses en la universidad de Buenos Aires y asistir a las clases de Historia del Cine Latinoamericano que se imparte en la Facultad de Filosofía y Letras en el departamento de Artes. El curso estuvo a cargo de los profesores Ricardo Manetti, Héctor Cohen y Pablo Piedras, quienes enfocaron el curso en el modelo de producción y representación *clásico-industrial* dividido en tres cortes temporales: conformación y desarrollo que comprenden los años treinta y cuarenta; transición y despliegue de los nuevos cines, los cuales se centran en las décadas de los años 50's y sesentas; y en los años 70's en adelante las diversas variantes del cine político y neoclasicismo enriquecido por la absorción de las formas de cultura de masas. Es entonces cuando me intereso en el fenómeno (Flores 2013), movimiento (del Valle 2014) y/o *acontecimiento* del Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión histórica. La revisión del rico y abundante material de archivo de la biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica del Instituto

Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de la Argentina, me llevó a enfocar la investigación en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Asistir al FIMP el año 2016 como invitado en el área de industria me permitió participar de los eventos organizados por el festival, además de entrar en contacto con directores, productores, actores, agentes y en general distintas personalidades que concurrieron aquel año. Fue en estas conversaciones que me enteré de la existencia de nuevos archivos que se están empezando a ordenar y digitalizar sobre el festival de cine. Preguntando sobre estos, me llegó la información que se encuentran bajo la custodia de la Comisión Provincial por la Memoria, institución ubicada en la ciudad de La Plata. Realizo el viaje a dicha ciudad y solicito tener acceso a los archivos, los cuales se encuentran clasificados con el título de Festival de Cine de Mar del Plata.

Obtener estos archivos abrió un nuevo horizonte en la investigación. Introdujo el contexto histórico en el que se desarrolló el FIMP de los años 60's. Los archivos están constituidos por memorándums policiales donde se aprecian las vigilancias que se llevaban a cabo dentro del FIMP. La Guerra Fría se convirtió para la tesis en el contexto histórico que ayudó a acercar nociones como Global Sixties y Long Sixties, nociones que facilitaron redondear un marco temporal en nuestra investigación.

Si bien la metodología que hemos empleado en la tesis es propia del método histórico, vemos en esta pequeña introducción que estuvo basada en la experiencia del recorrido de la investigación. Es decir, que fue más bien la búsqueda del método y las técnicas que mejor ayuden a explicar nuestro objeto de estudio y lograr que el método se configure como guía, como un “sistema de orientación en el tránsito de los caminos que es preciso seguir para obtener una certeza” (Aróstegui, 1995, p. 151). Para esta investigación entendemos el método historiográfico como lo entiende Aróstegui (1995),

como parte de un gran campo que busca el conocimiento de lo social. Desde este punto de vista, como refiere el autor, en el método histórico es casi imposible establecer unas técnicas de investigación sin recurrir a otras ciencias sociales, y si nos permitimos extender esta idea con lo que señala Burke en su artículo *Historia Cultural como Historia Polifónica*, complicado sin superar las barreras disciplinarias.

A continuación buscaremos poner un orden y/o estructura a este recorrido, agrupándola en base a algunos métodos y técnicas fuera del orden temporal hecho en esta pequeña introducción. Dada la experiencia previa en algunos festivales de cine, se empezó con una aproximación etnográfica reflexiva desde la perspectiva de la noción de *autoanálisis* que introdujo Bourdieu. Después de extraer algunas sensaciones que guíen nuestra investigación, se buscó establecer el estado de la cuestión de los festivales de cine, y en general, de la industria cinematográfica en Latino América, recurriendo a la bibliografía existente y participando de cursos y conversatorios sobre historia del cine latinoamericano. Teniendo clara la situación del objeto de estudio y recopilada la información, se buscó delimitar el tema y establecer el marco teórico que sostenga nuestra investigación. Llegar al trabajo de Foucault y en particular al libro *Vigilar y castigar* nos permitió estructurar el análisis, e integrar en él, los documentos recolectados.

3.1. Una aproximación etnográfica al campo de los festivales de cine

Apoyarnos en este método nos permitió, a un inicio de la investigación, acercarnos al campo de los festivales de cine con más seguridad, ya que nos aproximábamos a un espacio poco conocido. Para esto, nos basamos en guías de investigación como *Reflexiva Ethnography: A Guide to Researching Selves and Others* de Charlotte Aull Davies y *Ethnography Fieldwork: a beginner's guide* de Jan Blommaert y Dong Jie, de quienes hemos extraído algunas técnicas. Además es conveniente recalcar que en este trabajo, en

un inicio, se consideró la etnografía como un método más que una técnica de trabajo de campo, intentando capturar la complejidad de los festivales de cine desde su descripción hasta su interpretación. La Etnografía Reflexiva desarrollada por Pierre Bourdieu en *Algerian Landing* y en *Autoanálisis de un Sociólogo* también fue importante en este primer proceso, ya que lo que se buscaba era sentir el ambiente en un festival de cine y plantear el reto de producir algún tipo de intuición que guíe la tesis y que además se puedan trasladar algunas emociones y/o intuiciones a una investigación científica.

3.1.1. De participante a observador participante

Si bien, tenía alguna experiencia de haber asistido a Festivales de Cine como parte del trabajo profesional en el que estuve involucrado antes de iniciar esta tesis, no había procesado de una manera metódica dicha experiencia. Por lo que en primer lugar se planteó recuperar esas emociones que en su momento había sentido. Recordaba la amistad que había encontrado en un director de cine belga cuando asistí al festival de cine en Huelva, amistad que hasta el día de hoy sigo manteniendo, quien había producido una película sin ningún apoyo económico más que el de sus ahorros. La película había sido grabada en Cuba, sin la autorización del gobierno, que como sabemos tiene que autorizar cualquier tipo de grabación audiovisual en su territorio. Este joven director no contaba con la invitación oficial del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, por lo que todos sus gastos corrían de su bolsillo a diferencia de nosotros que contábamos con la invitación y teníamos los gastos pagados desde el aterrizaje hasta el fin de dicho festival. Recordé todas las peripecias que me contó que había tenido que pasar para llegar en las fechas que se celebraban las reuniones de coproducción cinematográfica, con la esperanza de encontrar un comprador para su película y así poder recuperar algo de lo invertido. Ya estando en el festival, se dio con la sorpresa que sin la invitación oficial no podía tener acceso al salón implementado exclusivamente para las reuniones entre productores o

directores que buscaban comprar, vender o encontrar algún tipo de coproducción para sus proyectos. Su esperanza era entonces pactar alguna reunión fuera de dicho espacio, ya sea fuera de las instalaciones o dentro de ellas en las que estaban abiertas a todos los visitantes. El lugar donde se reunían todo aquel personaje que había asistido al festival, era el salón llamado *meeting point* o punto de encuentro, un salón amplio con una barra donde se servían bebidas y algunos tentempiés. Fue en este lugar donde nos encontramos por primera vez y mantuvimos una charla muy formal contándonos a que nos dedicábamos. Fue de inmediato que nos contamos nuestros objetivos y las primeras experiencias que habíamos tenido en dicho festival. De un momento a otro ya no estábamos solos, al grupo se habían unido algunos directores, actores y productores todos contándonos las peripecias de nuestros primeros proyectos y/o películas que nos habían llevado hasta Huelva. Conté alrededor de seis personas intercambiando tarjetas y, en los próximos diez minutos, todos viendo sus agendas para encontrar un hueco en el que podríamos prestar nuestras credenciales a nuestro nuevo amigo belga, con la finalidad de que pudiera tener acceso al salón de las coproducciones.

Luego de este primer proceso, dado que eran recuerdos de emociones que con el paso del tiempo quizá se habían exagerado, se planteó participar del FIMP de 2016. Es aquí donde se organizó una estrategia de investigación para entender si estas emociones podíamos traerlas al presente en sus dimensiones reales. Recolectar las evidencias en un festival internacional de clase A, no iba ser fácil, mientras más contacto tuviéramos con el FIMP viviendo el día a día mejores oportunidades tendríamos de entender las perspectivas de los individuos y en general del festival. Si el festival tenía una duración de 11 días, pues se planteó permanecer los 11 días en la ciudad de Mar del Plata, además que ocurrió la coincidencia que las mismas personas encargadas del área de coproducción en el Festival de Huelva el 2013, eran las mismas personas que se encargarían del área de

coproducción en el FIMP de aquel año, lo que me facilitó conseguir la credencial de productor y así poder tener acceso a todos los eventos que se desarrollaron dentro y fuera del FIMP.

En esta oportunidad se hizo una pequeña elección de las personas que nos podrían ofrecer mejor información del festival y por otro lado confirmar o negar las primeras sensaciones del festival de Huelva. También, aparte de esta estrategia de convivencia, se planteó la recolección de evidencias documentales como periódicos, revistas y en general se intentó recopilar la mayor cantidad de la producción que se crea en torno a un festival.

En este afán, se localizó la gran cantidad de cineastas comprometidos con la investigación, intelectuales y estudiosos, quienes hacen la diferencia del FIMP en relación con otros festivales de cine. Asistir a estas reuniones fue poner en primer plano esta particularidad que ofrece el FIMP para entender a estos pequeños grupos de intelectuales como activistas políticos desde sus pequeñas trincheras. Se observó el compromiso por recuperar la memoria del cine argentino a través de investigaciones particulares que se presentan al concurso de ensayo *Domingo Di Nubila* y la vocación del FIMP por publicar antologías, homenajes e investigaciones sobre el cine argentino¹⁰. Ahí ocurrió lo que para la tesis sería quizás el acontecimiento más importante para su completa delimitación, se tuvo noticias de la existencia de archivos que estaban siendo desclasificados y organizados y que trataban de las vigilancias policiales ocurridas en el FIMP en los años sesentas. Esta segunda participación en un festival de cine nos abrió, aparte de reafirmar las primeras sensaciones que se tuvo de Huelva, la posibilidad de entender los festivales de cine como espacios privilegiados por donde observar la historia cinematográfica.

¹⁰En la página del FIMP podemos encontrar todas las publicaciones organizadas por años de publicación. <https://www.mardelplatafilmfest.com/34/es/publicaciones-libros-del-festival>

Por una parte entonces recuperar estas primeras emociones, de amistad, empatía, peregrinaje y en general del espacio común donde podíamos encontrarnos con todos los que ahí asistieron, fue fundamental para tener siempre en cuenta en la tesis estas sensaciones, que de alguna manera, consiente e inconscientemente, han sido trasladadas al marco teórico de esta investigación. Sensaciones que nos ayuden a entender un festival de cine internacional y latinoamericano de mejor manera. Y por otra, ayudó a ver los festivales de cine como un *observador privilegiado*, concepto que también podemos ver desarrollado en nuestro marco teórico. Estas primeras observaciones, quizá por si solas, no sean suficientes para validar y/o ser generalizadas en una investigación, es así que, a continuación veremos todo el recorrido bibliográfico y teórico que se llevó acabo con el fin de brindar solidez a nuestra investigación.

3.2. Preparación previa

Junto a las primeras reflexiones a partir de experiencias vividas, con el fin de ordenar las ideas y de entender cómo se podría escribir una tesis sobre estos hechos que ocurrían en los festivales de cine, me acerque a la bibliografía que hasta ese momento se había escrito. Me encontré con los Films Festivals Studies, que se empezaba a consolidar y que con gran entusiasmo sus principales investigadores se reunían en los distintos congresos de estudios cinematográficos que ocurrían al año. Además, gracias a la iniciativa de Marijke de Valck y Sakadi Loist, se creó en año 2008 una página web llamada *filmsfestivalresearch.org* que funciona como una base de datos, artículos y publicaciones relacionadas con este campo de estudio. Ahí encontré referencia al artículo *Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism* de Bill Nichols que me llevo a entender los festivales de cine desde la dinámica entre lo local y lo global. En dicha página web me encontré con el trabajo del antropólogo Daniel Dayan, quien observa los diferentes grupos y sus intereses dentro de un festival de cine en *Looking for Sundance*:

The Social Construction of a Film Festival. Esta página también me acerco a muchos otros estudiosos, antes mencionados en nuestro marco teórico, como Julian Stringer, de Valck, Thomas Elsaesser, Janet Harbord, entre muchos otros.

Después de ver el abanico de posibilidades en las que se podría enfocar la tesis, se planteó elegir el tema. Ahora no solamente era los festivales de cine en América Latina, si no que había que delimitar el campo, por lo que se propuso observar como los festivales de cine en Latinoamérica funcionaban como parte de una red de festivales internacionales y como estos ayudan a las películas locales a formar parte de este circuito internacional. De todas maneras aún seguía siendo muy ambicioso ocuparnos de toda Latinoamérica. Para poder delimitar el tema de la investigación, se planteó un primer trabajo de localización, es decir se hizo un pequeño inventario de los festivales en Latinoamérica ordenándolos cronológicamente. Es cuando, debido a la cercanía y nacionalidad, el Festival de Cine de Lima era el que mejor condiciones y facilidades nos otorgaban para una investigación.

Es así que luego de la elección del territorio a estudiar, se continuó con las lecturas preparatorias que nos dieron alguna referencia del Festival de Cine de Lima y en general investigaciones que se enfocasen en festivales y en la industria cinematográfica de Latino Americana. Recurrimos al trabajo de la profesora Tamara Falicov (2007), quien tiene como campo de estudio la industria de cine en Latino América. Ella observa distintos temas como los festivales de cine ayudan al recorrido de las películas de Latinoamérica hacia su integración y conformación en un cine global, analizando los fondos y ayudas que mejoran las oportunidades en este recorrido. De igual manera Laura Rodríguez Isaza (2012), ya desde su tesis doctoral, se ocupó de observar la circulación internacional de las películas latinoamericanas, poniendo atención en patrones migratorios del cine latinoamericano. Desde otro punto de vista tenemos las investigaciones de Mirian Ross

(2011), quien desde el punto de vista de la producción, se enfoca en la creación de una cultura cinematográfica desde distintas instituciones, entre ellas los festivales de cine.

Dentro de esta etapa de preparación previa, como dije anteriormente, fue importante acercarme a la historia del cine latinoamericano y observar una década muy significativa en la que se desarrolló el NCL. La estancia académica en la Universidad de Buenos Aires me permitió encontrar la abundante información sobre el FIMP que la biblioteca de la ENERC posee. Archivos de las gacetas y diarios de la época como El Herald del Cinematografista, la revista Días de Cine y diarios como el Clarín, la Nación, El Día, entre otros diarios de espectáculos de la época, recogen opiniones, sucesos, eventos y además nos ponen en un contexto político y social por los que pasaba Argentina en los años sesentas. Es entonces que el FIMP, por sus archivos y abundante información recolectada en esta etapa, se convertiría en el principal objeto de investigación.

3.3. La delimitación del tema y el marco teórico

Definir los límites de la investigación estuvo basado en dos premisas que se han decidido a la luz de las recomendaciones del método histórico. En un primer momento se buscó definir el género de la investigación y los límites cronológicos. Definir los límites cronológicos fue lo primero que nos llevó a centrarnos en la década de los años sesentas, dado que el estudio del FIMP desde su nacimiento hasta nuestros días no iba a ser posible, fue “necesario cuando menos encontrar una fecha cuya elección manifieste una verdadera interrupción” (Thuillier, G. & Tulard, J., 1989, 54). Se decidió entonces que el FIMP en los años sesenta, nos proporcionaba una plataforma para entender esta década de rupturas y cambios importantes dentro del cine latinoamericano.

Por el contrario, elegir el género histórico en el que podríamos enmarcar nuestra investigación no estuvo muy claro desde un inicio. El estudio del FIMP estuvo entre la

historia de las instituciones, la historia de un acontecimiento o la historia de un grupo social. Pero en definitiva no se buscó definir un tema histórico desde un inicio, sino más bien, ir descubriendo durante el recorrido archivos y en general documentos no publicados que nos abran nuevos horizontes en la investigación.

Al ser una tarea complicada y no tener la experticia de un historiador, se recurrió a manuales para principiantes como el que elaboraron Thuillier y Tulard (1989) donde nos fuimos encontrando con autores fundamentales de la historiografía como Bloch, Prost, Gaddis, Arostegui, Carr, Burke entre otros. Además en dicho manual se cita muchas veces la *Introducción a la filosofía de la Historia* de Raymond Aron. Llegar a Aron nos ayudó a plantear una diversidad de perspectivas históricas, sabiendo en todo momento los límites del *relativismo* que desarrolla. Además, las aportaciones que realiza Aron, nos permitieron alejarnos de la idea de la existencia de leyes que rigen la historia, idea planteada por un determinismo histórico que desarrollaron Hegel y Marx. Acercarnos a Aron fue importante para replantear nuestra pregunta de investigación. Es decir dejar de entender la historia únicamente como causa-efecto. Nuestra pregunta cambió de un carácter casi afirmativo de causa efecto como: *¿estas prácticas de vigilancia realizadas durante el festival de cine de Mar del Plata se pueden considerar como una de las causas prácticas que justifiquen las características del Nuevo Cine Latinoamericano?* a poner en duda dicha afirmación y replantear la pregunta a *¿estas prácticas de vigilancia realizadas durante el festival de cine de Mar del Plata, se pueden entender o no, como la procedencia del Nuevo Cine Latinoamericano?* Pregunta que, como vemos, tiene aportaciones de conceptos tales como *prácticas* y *procedencia*, conceptos que desarrollaremos a continuación.

3.3.1. El marco teórico

Si bien las ideas de Aron pueden ser vistas distantes e incluso opuestas a los planteamientos que Foucault desarrolla en el libro *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Estas diferencias fueron importantes para acercarnos a los planteamientos metodológicos que desarrolla Foucault en dicho trabajo. Se puede reconocer una disputa entre Aron y Foucault sobre el tema de la discontinuidad histórica. Aron critica el concepto de *Episteme*¹¹ desarrollado por Foucault. Según Aron, Foucault no explica las progresiones y continuidades, sostiene que “el pasaje de una episteme a otra equivaldrá a una mutación (por lo demás no explicada)” (Aron, 1968, p. 113). A dicho cuestionamiento Foucault respondería, en primer lugar, que en el campo de las ideas los problemas de periodización son “relativos al nivel en el que nos colocamos y al objeto que se elige”. Y en segundo lugar, se reconoce como quizá un continuista en el tiempo, pero de una continuidad sincrónica, es decir, en el sentido de “haber establecido las relaciones de simultaneidad que había entre campos epistemológicos tan diferentes como el estudio del lenguaje, el estudio de la economía y el estudio de la biología”¹². Si bien estas respuestas no serán suficientes para Aron, este reconoce el mérito de esta perspectiva arqueológica de respetar el principio de equivocidad de las verdades históricas.

¹¹ Aron define la idea de episteme de Foucault como una estructura de pensamiento propia de una época y que de cierta manera no se puede pensar simultáneamente en dos épocas. Esta definición la recogemos del diálogo que mantienen Aron y Foucault en un programa radial emitido en *France Culture* el 8 de mayo de 1967 está recogido en Bert, Jean-Francois (2008) *Diálogo Raymond Aron- Michel Foucault*. Buenos Aires: Nueva Visión. p. 21.

¹² El diálogo que mantienen Aron y Foucault en un programa radial emitido en *France Culture* el 8 de mayo de 1967 con el título de *Diálogo sobre Montesquieu: los orígenes de naturaleza y el espíritu de la sociología, a propósito del libro de Raymond Aron “Las etapas del pensamiento sociológico”* que está recogido en Bert, Jean-Francois (2008) *Diálogo Raymond Aron- Michel Foucault*. Buenos Aires: Nueva Visión. p. 21

Con este planteamiento, lo que Foucault buscaba era poner el problema de la lectura de la historia a debate, problematizar el hoy y convertir al filósofo como una especie de *diagnosticador*. Con esto Foucault se reconoce deudor de los primeros planteamientos que Aron desarrolla en la *Introducción a la filosofía de la historia*. En palabras de Foucault en diálogo con Aron:

La filosofía consiste en diagnosticar y resulta evidente que todos los recortes, todas las periodizaciones, etc. se organizan en torno de este recorte de esta apertura en la cual nos encontramos y que es el hoy. Por otra parte, al decir esto me parece que por lo menos le hago eco al recuerdo que conservo de su *Introducción a la filosofía de la historia*. (Bert, 2008. P. 23)

Es a partir de este punto que llegamos a la *genealogía foucaultiana*¹³ desarrollada explícitamente en el Año 1970 en el discurso inaugural que diera Foucault en su cátedra en el Collège de France y que un año después se vería reflejada en el libro bajo el título *Nietzsche, la genealogía de la historia*, pensamiento que caracterizó la producción de Foucault durante los años 70's y que se podría definir como una modalidad de trabajo que tiene como base la problematización como método, es decir "la historia del presente como una práctica crítica de problematización que es simultáneamente filosófica y política" (Koopman, 2013, p. 20). Entender la genealogía foucaultiana como crítica, para nuestra investigación, es entender que principalmente es una herramienta metodológica de análisis o una herramienta para elaborar un diagnóstico. Esto nos lleva a ubicar a Foucault dentro de la tradición filosófica del *criticismo kantiano*.

¹³ Foucault toma de manera muy similar la idea de genealogía que desarrolla Nietzsche. En *Nietzsche, la genealogía de la historia*, Foucault va más allá de definir que es genealogía, describe cuáles son sus objetivos y cuáles no. Koopman (2013) sostiene que "la genealogía tiene una tarea indispensable, percibir la singularidad de los sucesos fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos aquí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido...se opone a la búsqueda del *origen*". pp 7-8

Desde los primeros trabajos académicos realizados por Foucault estuvo siempre presente el pensamiento kantiano. Una de sus tesis de doctorado fue la traducción de *Anthropology from a pragmatic point of view* al francés, que luego se vería reflejada en su libro *Las palabras y las cosas* y en general, como dijimos antes, en sus trabajos de la década del 60. Los años 70's, su etapa genealógica, quizá sea un poco más confuso encontrar referencias kantianas, aunque como dijimos antes, si consideramos la genealogía como problematización del presente, el pensamiento kantiano siempre estuvo ahí¹⁴. Luego Foucault, explícitamente, volvería a Kant en sus últimos años en importantes conferencias dadas con el título *¿Qué es la crítica?*, que luego reconocería no haberle puesto desde un inicio *¿Qué es la Aufklärung?* / *¿Qué es la ilustración?*, título utilizado en la conferencia pronunciada en la Universidad de California en Berkeley el 12 de abril de 1983, poco antes de su muerte.

En el trabajo metodológico que desarrolla Foucault durante toda su trayectoria intelectual podríamos decir que estuvo influenciado por las ideas de Kant (arqueología) y Nietzsche (genealogía) en todo momento a lo largo de sus investigaciones. Es decir estas dos influencias fueron encontrando puntos dónde ambos pensamientos ayudaron a llevar a cabo las investigaciones que realiza Foucault durante su trayectoria, dando mayor relevancia a uno sobre el otro de acuerdo al objeto de su investigación. En el trabajo que realiza Koopman (2013) desarrolla una amplia explicación de cómo la arqueológica y la genealogía se han complementado. El autor explica esta necesidad que tuvo Foucault de llevar a cabo esta suma de métodos para poder “escribir la historia del presente que responda a dos requerimientos como son la filosofía y la política” y que solo con el

¹⁴ Colin Koopman (2013) desarrolla una amplia investigación sobre la genealogía foucaultiana como metodología crítica que se introduce dentro de la tradición Kantiana. Sostiene que la genealogía nos posibilita el camino para hacer una práctica de la crítica como una investigación dentro de las condiciones de posibilidad con una sensibilidad historicista más que trascendentalista (p. 19)

método arqueológico no podía ser resuelto. Es decir, que “la genealogía emerge al servicio de esta para enfatizar la relación entre poder y el saber cómo un estudio de un proceso temporal emergente” (Koopman, 2013, p. 44). Ante este nuevo objeto de estudio podemos ver claramente las herramientas conceptuales que rescata Foucault de la genealogía. Términos como *emergencia* y *procedencia* ayudan a definir el *acontecimiento* más allá de la idea de buscar su origen que lo explique, sino más bien es entender el *acontecimiento* desde las *emergencias* que esta produce y que tiene una *procedencia*, entendida esta como “un conjunto de pliegues, de fisuras, de capas heterogéneas que lo hacen inestable” y “que por el interior o por debajo amenazan al frágil heredero”, es decir que no es una procedencia de saberes acumulados ni tradiciones, si no que más bien, son los accidentes “que han producido aquello que existe y es válido para nosotros” (Foucault, 1992, pp. 12-13).

Entonces por arqueología podríamos decir que es el marco metodológico del análisis foucaultiano y la genealogía la finalidad del análisis. En este sentido, en el debate en el departamento de Historia de la universidad de Berkeley en 1983, Foucault responderá ante la pregunta:

— ¿Entonces usted nunca dejó de hacer arqueología?

—No, nunca dejé de hacer arqueología y nunca dejé de hacer genealogía. La genealogía define la meta y la finalidad del trabajo, y la arqueología designa el dominio que abordo para hacer una genealogía. (Foucault, 2018, p. 196)

Un claro ejemplo de esta combinación, por llamarla de alguna manera, de estos dos métodos está claramente expuesta en el libro *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. En este libro Foucault sostiene su metodología genealógica con base en el método arqueológico. Es decir en el trabajo arqueológico de investigación *archivística* y en la

manera de entender que es lo que hace posible lo que *hoy* se nos presenta como un problema. Entender el archivo (sustancia, soporte, lugar y fecha), es entender a estos como las condiciones históricas (la *procedencia*) de posibilidad de los enunciados y la enunciación del enunciado como un *acontecimiento* que no se repite (Foucault, 1987, pp. 169-70). “En *Vigilar y castigar* Foucault estudia tres momentos de la tecnología del castigo: el suplicio, la punición generalizada de la reforma penal de fines del siglo XVIII y la disciplina”. A través de estos tres momentos analiza las relaciones entre las técnicas de poder y el cuerpo. “El cuerpo aquí aparece como una realidad histórica en la que se articulan los efectos de cierto tipo de poder y ciertas formas de saber” (Castro, p. 224). El cuerpo es el lugar de la *procedencia*, sobre el cuerpo se “encuentra el estigma de los sucesos pasados, nacen los deseos, los desfallecimientos y los errores” (Foucault, 1992, p. 14).

En definitiva, para nuestra investigación fue importante el estudio de la genealogía de la sociedad disciplinaria realizada por Foucault en *Vigilar y castigar*, más allá de los conceptos que nos pueda ayudarnos a definir. Aquí fue importante la estructura y la manera cómo está escrita la investigación bajo los conceptos antes vistos de *acontecimiento*, *procedencia* y *emergencia*, los que nos ayudaron a establecer la estructura de nuestra investigación, además de delimitar definitivamente la hipótesis, objetos de estudio, nuestra pregunta de investigación y finalmente ubicar los archivos de vigilancia DIPPBA dentro de esta tesis.

3.4 Los archivos DIPPBA como documentos históricos

Esta tesis se debe al análisis de los archivos DIPPBA, textos no teóricos que en su mayoría está compuesto por memorándums institucionales y algunos recortes de diarios de la época. Si bien anteriormente nos hemos referido a la definición del concepto de

Archivo como lo entiende Foucault, es decir como “el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares, sin tradición, indescriptible, fragmentario y que nos desune de nuestras continuidades” (Foucault, 1987, p. 219), en este apartado nos acercamos más a lo que entendemos por archivo en el lenguaje corriente, es decir como el “conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., producen en el ejercicio de sus funciones o actividades”¹⁵ y que además se conserva como testimonio y memoria del pasado. Entender los archivos como un conjunto de documentos nos lleva a entender estos documentos como los entiende Foucault, es decir como *monumentos*; “rastros inertes, objetos sin contexto y cosas dejadas por el pasado” y que no adquieren “sentido sino por la restitución de un discurso histórico”. En ese sentido Foucault toma esta noción de la arqueología, la que plantea una descripción intrínseca del documento, como series individuales o masas de elementos que se entrecruzan y ponen fin a una idea de continuidad lineal de la historia. (Foucault, 1987, pp. 11-12)

Esa es la manera entonces que entenderemos en este apartado los archivos DIPPBA, como cuando Foucault para *Vigilar y castigar*, según nos cuenta Miller (1993), se debe a la tenacidad de haber escudriñado esos expedientes policiales, informes tribunales, informes de vidas oscuras que lo iban dejando hechizado, vibrando como un adivino ante una fuente oculta (pp. 301-02). Leyendo detenidamente los documentos que encontrase sustanciosos para luego ordenarlos cronológicamente, infiriendo esto último de lo que refiere Miller que “Foucault y sus alumnos del seminario preparaban un dossier y ahí imprimieron los documentos en orden cronológico” con el fin que los discursos, en este caso del de Rivière, hablara por sí mismo (Miller, 1995, p. 306). Como podemos

¹⁵ Real Academia Española. (2018). Diccionario de la lengua española (23.3a ed.). Consultado en <https://www.rae.es>

observar y en palabras de Foucault, en *Vigilar y castigar* se “utilizó métodos propios del repertorio clásico: demostración, prueba de la documentación histórica, referencia a textos, recurso a comentarios autorizados, interpretación de relaciones entre ideas y hechos, propuesta de hipótesis explicativas, etc.” (Miller, 1995, p. 283)¹⁶. Además se compone de abundantes pie de página que hace referencia a la numerosa documentación histórica utilizada que la sostiene y que le otorga un nivel de obra historiográfica. Y, como refiere Miller, una “obra historiográfica sumamente insólita” (Miller, 1995, p. 316) por la manera de escribir, la que roza la ficción. En este sentido, el mismo Foucault se refiere a los documentos históricos diciendo que se logra “mediante ellos (documentos históricos/“verdaderos”) no solo una certificación de verdad, sino también la *experiencia*¹⁷ que autorice una alteración, una transformación de la relación que tenemos con nosotros mismos y con nuestro universo cultural”¹⁸, es decir sensaciones que nos transmite desde las primeras líneas de *Vigilar y castigar* donde narra la tortura y muerte de Damians de manera detallada, espectacular y aturdidora.

3.4.1. Análisis de los documentos históricos

Siguiendo con lo anterior, como podemos observar, luego de recolectar los documentos históricos y ordenarlos, lo que vendría a continuación sería la correcta interpretación de relaciones entre hechos e ideas, lo que nos exige un análisis de estos. Si bien aquí no se hará un análisis del discurso estricto, sí se ve conveniente los usos de

¹⁶ Ibídem. p. 283. Miller cita el manuscrito *Coloquio con Foucault* en Salerno de 1981, que hasta el año en el que los consultó (1992) Ahí se encuentra la entrevista que le hicieron a Foucault en 1978. p. 6.

¹⁷ Entendida como “prácticas organizadas de carácter sistemático y recurrente que definen la actualidad de una sociedad”. “Foucault usa indistintamente los términos experiencia, forma de experiencia y foco de experiencia para referirse a la correlación entre campos de saber, matrices normativas de comportamiento y modos de existencia virtuales para sujetos posibles que son los ejes que la constituyen”. en García Fanlo, L. (2011) *¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben*. A panta rei (74)

¹⁸ Miller, J. op. cit. p. 277 Miller cita el manuscrito *Coloquio con Foucault* Entrevista de 1978, p. 8

algunos instrumentos por la capacidad para analizar grandes volúmenes de datos y permitirnos emprender el siguiente capítulo.

Foucault introdujo el concepto de *dispositivo* para emprender su análisis del poder, la relación entre lo discursivo y lo no discursivo, y que como dijimos anteriormente se introdujo por las dificultades que planteaban estos nuevos objetos de estudio de su segunda etapa, la genealógica. Específicamente en sus libros *Vigilar y castigar* y *La voluntad del saber*, Foucault introdujo dos dispositivos, el disciplinario y el de sexualidad, aunque en diferentes investigaciones no bibliográficas hablará de varios otros dispositivos. Definir que es o que comprende la noción de dispositivo no es muy sencillo, se podría resumir como: la red de relaciones que se pueden establecer entre elementos heterogéneos y que responde a una urgencia y que además, por su naturaleza, permite el juego de cambios de posición y modificaciones de funciones entre estos elementos que se relacionan. (Castro, p. 364)

Sobre el significado de *dispositivo* hay varias interpretaciones debido a que Foucault en el trayecto de su obra ha ido adaptando los alcances de la noción de *dispositivo* a sus investigaciones sobre la relación entre poder y saber, por lo que estudiosos como Deleuze (1990) o Agamben (2011) entre otros, se han preguntado *¿qué es un dispositivo?* A la luz de la discusión de estos textos, hemos desarrollado nuestro análisis de los archivos DIPPBA, que nos han permitido extraer las subjetividades que nos ofrece el momento histórico que estamos investigando. Además, la noción de *dispositivos disciplinarios, dispositivos de seguridad, dispositivo de inteligencia, dispositivo de vigilancia, entre otros*, nos ayudarán a ver las reglas y procedimientos que guían las prácticas de vigilancia que se reproducen en los documentos DIPPBA. En este sentido, en el análisis y reflexión de las prácticas de vigilancia podremos observar las relaciones de saber y poder en una matriz común, o proceso de formación, entre estos

dispositivos con sus respectivas *tácticas*, entendida estas tácticas como mecanismos y procedimientos. Foucault denomina a esta matriz común de los dispositivos como *tecnología* que, por su naturaleza común a estos dispositivos, permite un posible encuentro entre estos en un momento histórico determinado. Enfocar el estudio de las prácticas como *tecnología o táctica* introdujo al análisis de las prácticas los conceptos de estrategias y técnicas, es decir las situó en un “campo que se define por la relación entre medios y fines” (Castro, p. 340).

En resumen, nuestro análisis de las prácticas de vigilancia que se reproducen en los documentos DIPBBA, entonces estará enfocada en observar las estrategias y las tácticas que serán objeto de reflexión y de análisis. Es decir observaremos el conjunto de medios en los que se vale la red de vigilancia para su funcionamiento, que en nuestro caso será la observación y análisis de los mecanismos de *espionaje*, los movimientos y/o directrices de inteligencia, al mismo tiempo que cifraremos las actividades, los personajes y en todo lo posible, se buscará codificar sus aptitudes (Foucault, 2009, p. 195) en una matriz que las ordene y ayude al análisis. (Anexo A)

3.5. Los archivos de la DIPPBA

El Fondo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, conocidos por su abreviatura DIPPBA, el cual fue cedido a la Comisión Provincial por la Memoria (CPM) en el año 2001 después que se aprobara la ley 12.642. Dicha Ley autorizaba y otorgaba a la CPM la responsabilidad de custodiar y poner a disposición de la justicia estos archivos donde se realizó un pormenorizado registro de espionaje político y de persecución política en la provincia de Buenos Aires. Fue puesto a disposición del público el año 2003. Dada su importancia para recuperar la memoria histórica de una época, fueron considerados patrimonio de la humanidad por la UNESCO en el año 2008.

El Fondo abarca los años entre 1932 y 1998, y está constituido por material en papel con 4 millones de folios; audiovisual con 750 casetes de video VHS y 160 casetes de audio. Para su búsqueda está organizado en ficheros alfanuméricos y temáticos¹⁹.

Cajones que contienen 217000 fichas referenciales sobre personas	28
Cajones que contienen 43250 fichas temáticas	53
Fichas referidas a partidos políticos	2500
Fichas referidas al factor religioso	3500
Fichas referidas entidades estudiantiles	1000
Publicaciones nacionales y extranjeras	500

- Tabla basada en la información de la página web oficial de la CPM
<http://www.comisionporlamemoria.org/archivo/fondo-dippba/>

La unidad documental en los archivos DIPPBA se llama Legajos, los cuales están clasificados en factores y mesas:

Mesa	Factores
A	comunal, estudiantil, político, prensa
B	económico, gremial, laboral

¹⁹ Comisión por la Memoria. Fondo DIPPBA. Recuperado de
<http://www.comisionporlamemoria.org/archivo/fondo-dippba/>

C	actividades comunistas
C-R.E.	referencia Especial
DE	religioso, entidades comunales
DS	sabotaje, daños, bélico, actividad subversiva, actividad panfletaria
REFERENCIA	información que no puede ser clasificada en los factores anteriores
DOCTRINA	metodología interna de la DIPPPBA

Tabla creada en base de los datos de la página web oficial.

<http://www.comisionporlamemoria.org/archivo/fondo-dippba/>

En la actualidad, el trabajo que está llevando a cabo la CPM para hacer público estos archivos, han llevado a pensar cuál es la mejor manera de poner la información al alcance del público debido al contenido sensible que en ellos podemos encontrar. En ese sentido el trabajo realizado por Ingrid Karen Jaschek, Magdalena Lanteri, Julieta Sahade y Esteban Soler, integrantes de la CPM, desarrollan una metodología que se adapte de la mejor manera a este material. Nos proponen “tres estrategias posibles para pensar las políticas de acceso” a los archivos de la DIPPPBA: “el protocolo que de pautas claras a los diferentes usuarios, las herramientas archivísticas que describan y faciliten la comprensión del fondo y las estrategias para dar a conocer su existencia”. El estudio de estos archivos, de alguna manera, nos dirige a pensar en el contexto histórico, la intención para crearla y la historia de la institución, tres puntos que ayudan a entender de la mejor manera su contenido (Jaschek, Lanteri, Sahade, Soler, 2018).

La potencialidad y sus límites de los archivos de la DIPPBA están siendo ampliamente estudiados, observando nuevas perspectivas y campos en los que el sistema represivo y de control del gobierno argentino estaba presente. La variedad de temas que proporciona su contenido permite una clasificación que no es estática, sino que está formando series documentales distintas. En ese sentido podemos observar que en las publicaciones de los dossiers producidos para la revista Puentes, se han agrupado en series documentales y que hasta el momento llevan publicadas 15. Series documentales basadas en actos, situaciones, acontecimientos históricos y/o temas. Por ejemplo un partido de fútbol, temas como la censura de ciertas músicas populares y/o diferentes acontecimientos reunidos alrededor de la vigilancia enfocada a la juventud, entre muchos otros²⁰.

En el caso de los archivos referidos al FIMP que hemos analizado para esta tesis, presenta una complejidad mayor al estar agrupado alrededor de un tema, ya que si bien en su gran mayoría son documentos catalogados dentro de la mesa C que hace referencia a las acciones comunistas, combina distintos factores o mesas, es decir que podemos encontrar entre los 263 folios, alguno considerados en las mesas DE, B, A. Por ese motivo para el 30 de noviembre de 2016, fecha en la que se hizo la consulta, estas *partes de legajos* se encontraron agrupados en la Mesa de Referencia, que como vimos el cuadro anterior hace referencia a información que no puede ser calificada en otras mesas.

²⁰ Se puede encontrar más información sobre el avance de las investigaciones de los archivos de la DIPPBA en los trabajos de Patricia Funes (2004) Medio siglo de represión, *Puentes*, núm.4, 11; en el de Sabrina Castronuovo (2015) “El archivo policial como espacio de memoria: un sondeo por el ex archivo de la DIPPBA”, *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos (REFA)*, Córdoba, Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”, núm. 6; Historia institucional de la DIPPBA. La inteligencia policial a través de sus documentos, (2015), disponible en: http://www.comisionporlamemoria.org/recursos_archivo/historia_DIPBBA.pdf; Magdalena Lanteri (2009). Colecciones documentales del Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA), *Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa de Buenos Aires de Historia Política*, núm. 3.

Estas partes de legajos están reunidos en un legajo que las agrupa con el número de 12.218 y está ordenado cronológicamente desde el año de 1959 a 1968, con excepción de los años 64 y 67, años que no se realizaron en la ciudad de Mar del Plata. En el caso del 64 se realizó en la ciudad de Buenos Aires y el 67 fue suspendido por problemas con las instituciones del recién estrenado presidente Organía. Este conjunto de legajos organizados en otro, tampoco se queda estático, si no que como en nuestro caso, para la completa comprensión de las vigilancias en el FIMP, se ha tenido que recurrir a otros Mesas y legajos que pongan en contexto este pequeño grupo de folios que hacen referencia al FIMP. Con este fin a continuación se elabora una breve historia de la institución.

3.6. Tácticas o maneras de hacer

La propuesta de Foucault en *Vigilar y Castigar* sustituye las instituciones y órganos visibles, que hasta ahora eran las encargadas de controlar o ejercer poder, por los dispositivos. Estos dispositivos han ido ocupando silenciosamente todos los espacios con técnicas minúsculas, tanto así, que han modificado el espacio y se han convertido en los operadores de una *vigilancia generalizada*. Pero, como refiere De Certeau (2010), “esta microfísica del poder, privilegia el aparato productor de la disciplina” y no observa la *microfísica de las tácticas* o maneras de hacer, que no han permitido que una sociedad entera se reduzca a estos dispositivos de vigilancia (p. xlv). De Certeau recomienda preguntarnos, ¿Cuáles son estas maneras de hacer que se oponen a esta *vigilancia generalizada*?

Observar estas minúsculas maneras de hacer o tácticas, las que se contraponen a estos dispositivos de vigilancia o estrategias de vigilancia, será lo que se desarrolle en la Parte tres de esta tesis. Para lo cual se ha elegido a cinco cineastas representativos del

cine independiente argentino de quienes podemos encontrar abundante información. Esta tesis hace uso de entrevistas o libros escritos por ellos mismos, que nos permitan observar la vida cotidiana, esas pequeñas anécdotas que no se encuentran en los ensayos.

Con tal motivo, primero se ha descrito la situación en la que se encontraban estos cineastas, lo que nos ha ayudado a observar cuales eran las prácticas más representativas. Después, hemos elegido las siguientes prácticas porque eran las que mejor nos ayudaban a exponer las ideas: prácticas de producción, prácticas de espacios urbanos, utilización de los festivales de cine.

3.7. Conclusiones

El desarrollo metodológico de esta tesis, como dijimos anteriormente, se fue dando según íbamos avanzando la investigación, adhiriendo nuevas variables y teorías que hemos intentado resumir en este capítulo. Quizá a un inicio fue complicado y atrevido poner en un mismo párrafo a Raymond Aron y Foucault, pero ese fue el camino en el que llegamos de uno al otro. En el camino los fuimos entendiendo y nos sirvió de mucha inspiración el profundo compromiso que ambos tuvieron con el escepticismo y la sospecha. Esta actitud crítica influenciada claramente por el método crítico kantiano es lo que sostiene la metodología propuesta en esta tesis. Kant es la base sobre la cual se elabora la metodología de Foucault junto a los planteamientos que elabora Nietzsche, pero que si hacemos una lectura de la propuesta que hace Deleuze sobre Nietzsche, podríamos resumir que este lo presenta como kantiano. Para Deleuze Nietzsche al escribir la *Genealogía de la moral* quiso reescribir el libro de Kant, *Crítica de la razón pura*.

Sin entrar a mayor discusión sobre este tema, lo que queremos llegar es a entender cómo Foucault utiliza la pregunta *¿Qué es la ilustración?* Entender esta pregunta, como hemos visto, estuvo basada en la pregunta previa qué Kant se hizo. Para nosotros

inspirarnos en esta pregunta y hacer una analogía y preguntarnos ¿qué es el Nuevo Cine Latinoamericano? es quizás atrevido desde un inicio, por lo que hemos intentado explicar resumida y de la mejor manera posible los conceptos que sustentan la metodología foucaultiana. Preguntarnos por el Nuevo Cine Latinoamericano es pues entonces preguntarnos qué es esto que se nos presenta como una ruptura, un problema, un acontecimiento.

Para el análisis de la Parte II, se ha desarrollado una matriz con las siguientes preguntas: ¿a quienes se vigila? ¿Dónde se les vigila? ¿Cómo se les vigila? y ¿Por qué se los vigila? Con la finalidad de encontrar en las prácticas de vigilancia la red de relaciones entre los dispositivos y por qué no, observar algún tipo de *tecnología* o matriz común, que nos permita un entendimiento del momento histórico del que nos ocupamos. (Anexo A)

Para el análisis de la parte III, se han analizado las obras y la trayectoria de cuatro cineastas, observando las prácticas en su hacer cotidiano, con el objetivo de identificar cuáles son las tácticas que les han permitido convivir y/o apropiarse de los espacios de una industria cinematográfica que los marginaba. Además se ha desarrollado el concepto de cineasta independiente desde archivos y artículos de los cronistas de la época, es decir desde las primeras referencias que se hizo al grupo de cineastas de la generación del 60. El trabajo de Martín Peña (2003), es un valioso aporte porque nos proporciona entrevistas realizadas a estos cineastas de la generación del 60, que nos ha permitido elegir a cinco cineastas de los más de 50 clasificados en este grupo. (Anexo B)

PARTE II: ESTRATEGIAS

INTRODUCCIÓN

Como hemos observado, el cine latinoamericano ha estado influenciado por las actividades políticas de las dos potencias en disputa por la hegemonía en Latinoamérica, y en este afán de dominio, los festivales de cine no han estado exentos. En este capítulo de la tesis abarcaremos el momento de la aparición del Nuevo Cine Latinoamericano. Observar la injerencia de la Guerra Fría partiendo de un acontecimiento sucedido en Latinoamérica que, gracias a las desclasificaciones de archivos policiales de la DIPPBA, nos permiten ver nuevas perspectivas de la relación de Latinoamérica y la Guerra Fría.

El FIMP nos permite capturar un espacio y tiempo concreto para nuestro análisis. Desenterrar un momento en la historia a través de fuentes archivísticas y contrastarla con la observación participante que realiza Alsina Thevenet en sus diarios del festival, además de las gacetas del festival, los artículos noticiosos de la época y el contexto histórico, nos permiten lograr un mejor entendimiento de estos archivos policiales que analizaremos a continuación y que han permanecido secretos por muchos años. Archivos que abarcan los años comprendidos entre 1959 y el año 1968 y que se constituyen como patrimonio histórico de la humanidad por su valor para recuperar la memoria histórica de una época.

Sobre la base del análisis que hemos realizado en el apartado de metodología de los archivos de la DIPPBA; de sus aspectos técnicos de archivamiento; del pequeño recorrido histórico de la DIPBA como institución desarrollado en el apartado del marco histórico; y de la descripción técnica de los archivos referidos al FIMP: en este capítulo estudiamos los espacios, y en general, describiremos la ciudad de Mar del Plata de aquellos años, con el objetivo de ubicarnos en el espacio de los encuentros entre las delegaciones de los países visitantes. Además acorde a nuestro marco teórico, entenderemos este *sitio de paso* como lo denomina de Valck: *espacio* donde se reúnen

personajes con un objetivo común, además cada espacio con sus características individuales que buscan involucrar de la mejor manera a sus asistentes, ya sea a través de conferencias, exposiciones, muestras, fiestas, entre otros eventos. Eventos que originan en estos lugares lo que hemos denominado *meeting points*. Entenderemos Mar del Plata, como ciudad donde llegan personas de distintos lugares y estamentos dentro de la industria cinematográfica en busca de compartir las mismas experiencias en pro de un objetivo común, casi como una peregrinación religiosa, como describía André Bazin.

Estos objetivos antes planteados, nos ayudan a poder formular una historia de las estrategias de vigilancia en el FIMP. Historia que está estructurada de acuerdo a como se realizaba la vigilancia y como fue cambiando en el tiempo. Sostenemos que tuvo cuatro etapas: la individualización de los invitados; la etapa de los eventos, espectáculos y glamour; la etapa de una transición que se combinaba entre los eventos y el interés de los espías por el número de asistentes; y la etapa de una especialización de los espías en lenguaje cinematográfico y un interés en los argumentos de las películas.

CAPITULO 4

4. LOS ARCHIVOS POLICIALES DIPPBA Y EL FIMP: historia de una *estrategia* de vigilancia.

4.1. Introducción

El director de la Oficina de Información Antidemocrática el coronel Francisco Aintraz Galindes escribe el primer memorándum con fecha 6 de Marzo de 1959, cinco días previos al inicio del festival, donde solicita y advierte, que debido a la realización de festival de cine en la ciudad de Mar del Plata, llegarán a Argentina distintos personajes de las delegaciones artísticas provenientes de los países a los que denominaba “cortina de hierro”, término que se utilizaba para agrupar a los países que pertenecieron a la antigua Unión Soviética, países que se encontraban dentro de las influencias políticas e ideológicas de la Unión Soviética y las ideas comunistas²¹. El coronel pide al Jefe de la Policía de la ciudad de La Plata “disponer de la vigilancia necesaria” con el fin que las personas que llegarán “se concreten pura y exclusivamente a la finalidad que se les concedió la visa solicitada” (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires [DIPPBA], Registro 12218, folio 1). Por su parte el Jefe de la Policía de La Plata, que al mismo tiempo era Jefe de la Dirección Central de Inteligencia, Antonio Piñeyro daba la autorización al Sub Comisario Horacio Ochando, Jefe de la Delegación Central U.R.N. VI de la ciudad de Mar del Plata, lugar donde se tendrían que realizar las

²¹ También llamada Telón de Acero y que fue pronunciada en el discurso que diera Churchill en 1946 en Missouri. Hace referencia a la frontera política e ideológica para separar los países occidentales del bloque soviético. Véase Applebaum, Anne. *El Telón de Acero: La destrucción de Europa del Este 1944-1956*. Madrid: Penguin Random House, 2014.

actuaciones de vigilancia. Este último sería el que firme los informes de vigilancia realizados por sus *empleados* y/o espías.

La orden estaba dada, el inicio de la vigilancia en el festival había sido autorizado por el área gubernamental antidemocrática, que como su nombre indica, era la responsable de resguardar cualquier incidente que fuera en contra del gobierno, que en esos años, había sido electo democráticamente. Como recordamos, el gobierno de Frondizi iba en su segundo año al mando del gobierno argentino. El inicio de estas vigilancias coincide con que el año de 1959 en el plano político fue un año de incremento del descontento popular. Las políticas de austeridad adoptadas por el gobierno de Frondizi y la intención de privatizar las empresas que anteriormente habían sido nacionalizadas en el gobierno de Perón, generaron el descontento de comunistas y peronistas. Por ejemplo, la denominada "Batalla del Petróleo" que se oponía a la firma de contratos de explotación petrolera con empresas multinacionales en detrimento de las industrias estatales, las huelgas del gremio de los banqueros en 1959, y huelgas en general que se oponían al "Plan de Estabilización y Desarrollo", también conocido como "Plan de austeridad y sacrificio", que seguía los lineamientos de un acuerdo con el Fondo Monetario Internacional. Estos fueron algunos de los motivos de la creciente insurrección de grupos comunistas y peronistas que acusaban al gobierno de alinearse a las políticas Americanas²². Ante esta creciente insurrección se aplicó el plan CONINTES, que consistía en una serie de disposiciones dirigidas desde el poder ejecutivo para utilizar las fuerzas militares para reprimir las protestas estudiantiles, comunistas y peronistas. Vale

²² Véase Ortega, Fernando Ariel. *De la modernización a la racionalización. Políticas adoptadas por Frondizi ante la crisis ferroviaria (1958-1962)* Revista H-Industria, Buenos Aires, Nro. 7, 2010. Y Barreneche, Osvaldo. *Paro de y represión a... policías. Reclamos salariales, protestas y huelga en la policía bonaerense (1955-1973)*, en Desarrollo Económico, Revista de Ciencias Sociales, vol. 51, N° 202-203, Buenos Aires: julio-diciembre 2011.

destacar que estas acciones militares estaban fuera de las leyes que la constitución amparaba.

En este ambiente revuelto se llevaría a cabo la segunda edición del Festival Internacional de Mar del Plata²³, en adelante FIMP, el cual estuvo organizada exclusivamente por la Asociación de Cronistas de la Argentina que estaba conformado por un grupo de cinéfilos y teóricos con motivaciones artísticas y sin ambiciones políticas. Como recuerda Héctor Grossi quien fuera jefe de prensa del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata entre 1960 y 1964:

... en 1959, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, no tuvo una motivación ajena al cine mismo. Al cine como expresión artística y cultural,...No fue un festival semejante al precedente argentino en 1954 que organizó el gobierno del general J. Domingo Perón, concebido con astucia política y de propaganda agónica (Grossi, 1995, p. 241).

Las investigaciones que tratan estos años sesentas del FIMP, en su gran mayoría coinciden con esta idea que Héctor Grossi recuerda. Investigaciones como la de Ricardo Manetti y María Valdez (2000) y Nuria Triana Toribio (2007),²⁴ coinciden con una etapa en la que primó la pasión por el cine. También podemos observar esta apreciación en los archivos que se generan dentro del festival años después de su nacimiento, como por

²³ Es la segunda edición del Festival de categoría Internacional. Pero que se podría considerar como el tercero según Fernando Martín Peña, quien considera como el primer festival de Cine de Mar del Plata en 1948, aunque este no fuese competitivo ni internacional. Véase Peña, Fernando Martín. *Aquello que amamos* en Kosak, Daniela (ed). *La imagen recobrada: la memoria del cine argentino en el Festival de Mar del Plata*, Buenos Aires, 30º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2015, Pg. 43.

²⁴ Ricardo Manetti y María Valdez. "El Festival de Mar del Plata (1959-1970)" en Claudio España (ed). *Cine Argentino (1957-1983)* Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes, 2000. y Triana Toribio, Núria. "El Festival De Los Cinéfilos Transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional De La República Argentina En Mar Del Plata, 1959-1970." *Secuencias: Revista De Historia Del Cine* 25 (2007): 25-45.

ejemplo en la Gaceta número 5 del FIMP del 10 de marzo de 1968, donde se sostiene que:

El festival del Mar del Plata, creado en 1959, tuvo desde su nacimiento propósitos bien definidos. Sin olvidar la necesaria presencia de figuras populares, útil más que nada para mantener un cierto clima de excitación, el acento estuvo puesto siempre en la faz cultural y en la trascendencia al plano industrial del evento. Grandes directores, importantes teóricos y críticos influyentes enriquecieron con su presencia las distintas ediciones de la muestra. Gracias a su visita, la Argentina y su cinematografía quedaron ubicadas en el lugar que merecían dentro del periodismo fílmico internacional.

Es así, que aun siendo un festival sin ningún afán político y menos subversivo la orden de vigilancia venga de la Oficina de Información Antidemocrática, oficina que como vemos en los archivos estaba a la orden de un mando militar. Aquí sería bueno preguntar: ¿por qué entonces se ordenó esta vigilancia en el festival? ¿Era entonces simplemente por el ambiente social convulso que se vivía?

El día 21 de marzo de 1959 se registra el ingreso del memorándum proveniente de la más alta autoridad en asuntos de seguridad del gobierno argentino. El coronel Arturo Pascualis, jefe del departamento de Informaciones Antidemocráticas, solicita la ampliación del informe del memorándum con relación de las dos personas que visitaron a la delegación de artistas polacos y que partieron en el coche con chapa número 650-503 de la capital federal, que según averiguaciones pertenece al señor Alfredo Cassese. El memorándum cierra con la frase “es de interés para este organismo que la persona que observó a las dos (personas) citadas anteriormente trate de identificarlas. Esto por solicitud del Secretario de Información de Estado” (DIPPBA, Registro 12218, folio 17).

Entonces, como podemos observar, los requerimientos son a solicitud de la Secretaría de Información de Estado, quien se encuentra en coordinación directa con los ministros y el presidente Arturo Frondizi.

Como vemos, el levantamiento de información hasta su archivamiento, se observa una estructura jerárquica, donde la mayor autoridad está ocupada por la Secretaría de Información del Estado. El contenido de los informes de vigilancia que realizaban los espías ubicados en Mar del Plata pasaban a manos del Jefe de la Delegación Central de Inteligencia de Mar del Plata el Sub Comisario Horacio Pedro Ochando, quien a su vez remitía la información al Director de la Central de Inteligencia el Comisario Inspector Antonio Piñeiro y este a su vez remitía una carta con la información al Director de Informaciones Antidemocráticas, quien a su vez informaba a la Secretaría de Información del Estado, institución directamente relacionada con la presidencia argentina. Podemos resumir la estructura de vigilancia de la siguiente manera:

Estructura del rango de subordinación en el levantamiento de información



Los memorandos que contienen los folios del archivo DIPBA todos llevan claramente nombre del remitente y el destinatario, la institución, la fecha y la información que ahora nos permite ver la estructura que se repite desde los primeros memorandos.

En el caso de los espías, que según los memorandos del Archivo DIPPBA se les identifica con el título de *empleado* y a continuación solo el apellido. Todos van dirigidos al Director de Inteligencia de la provincia de Mar del Plata Horacio Ochando. Por ejemplo en informe del *empleado* Rodríguez número 405 del 12 de marzo de 1959 y que tiene como encabezado *Urgente*, este informa sobre la llegada del tren a la ciudad de Mar del Plata procedente de la ciudad de Buenos Aires con las delegaciones de Polonia, Inglaterra y Francia. Se observa la fecha y la hora de entrada en el sello de recibido.

4.2. Los vigilados

En los primeros memorándums se especifica la vigilancia a los miembros de las delegaciones de los países de la antigua Unión Soviética. Los primeros informes que elabora la policía local de Mar del Plata muestran una lista detallada de las delegaciones de Hungría, Checoslovaquia (actual Chequia), Polonia, Unión Soviética y Bulgaria. De Hungría se especifica que se alojan en el hotel Provincial, los números de sus respectivas habitaciones y sus integrantes; de Checoslovaquia se informa que están alojados en el hotel Nacaró; de Polonia, que están alojados en el hotel Hermitage, sus respectivas habitaciones y los integrantes. De la Unión Soviética y Bulgaria se informa que aún no han arribado a la ciudad de Mar del Plata. Se observa que los espías informan de países de la antigua Unión Soviética que aún no habían llegado y, en general, aclarando al final de los informes sobre la inactividad de algunos de ellos. Así por el contrario cuando hay movimientos se especifica como novedad. En el mismo folio por ejemplo, se registra como novedad hasta ese momento la visita que recibiera el integrante de la delegación polaca, “el señor Jerzi Lewinsky de tres personas de sexo masculino cuyos nombres se desconoce, que daban el trato al visitado de *camarada*”²⁵.

Las vigilancias no solo se llevan a cabo en las instalaciones de los respectivos hoteles, sino también en los lugares donde decidieran hospedarse algunos de los integrantes de las delegaciones de los países provenientes de la denominada “cortina de hierro”. Algunos de ellos decidieron no hospedarse en ninguno de los hoteles. Periodistas y delegados culturales decidieron alquilar un chalet ubicado a 10 kilómetros o 20 minutos en coche desde el lugar del evento. Es entonces que se ordena “se procure, por todos los

²⁵ Termino para referirse coloquialmente a un compañero y que en la Unión Soviética se utilizaba para referirse de una manera formal entre ciudadanos relacionados al partido comunista. Archivo DIPBA, “Festival Internacional Mar del Plata 1959”, Registro 12218, folio 2.

medios, su individualización y localización, a fin de su vigilancia y su seguimiento” (DIPPBA, Registro 12218, folio 5).

4.2.1. La individualización y localización de los vigilados

También se informa que los integrantes de la delegación húngara, han rechazado los servicios de peluquería que la organización del festival brinda a todos los participantes, y que estos están utilizando los servicios del artesano establecido con el negocio “Peinados Bernardo”. Se pone de manifiesto y se recalca el origen ruso del dueño de dicho establecimiento, para el cual se ordena “se realicen las averiguaciones entorno de su *identidad*, *ideología* y *forma de conducirse*, a fin de informar al respecto” (DIPPBA, Registro 12218, folio 6).

Identificar la *identidad*, la *ideología* y *forma de conducirse* de los invitados y de todos aquellos que tengan acercamientos con estos, y en este caso más aún por su origen ruso, proporciona tres campos que abarcan un gran espectro de un individuo. Si nos preguntamos ¿para que se vigilaba? quizá podríamos responder: para saber la *identidad* de las personas relacionadas con las ideas comunistas que se encontraban en el territorio argentino, saber su nombre, procedencia y demás datos personales; conocer su *ideología*, es decir saber sus ideas que los identifican dentro de una colectividad, ya sea un grupo religioso, movimiento cultural o político; también para saber la *conducta* que tienen, es decir la manera de comportarse o reaccionar ante ciertas circunstancias.

Pero los informes policiales iban más allá, se prestaba a la subjetividad de los informantes, quienes no dudaban en elucubrar a partir de características objetivas, un sin fin de imaginarios alrededor de los personajes. En los folios 14 al 16 de los archivos DIPPBA podemos observar que se hace una descripción física, donde la subjetividad de los espías jugaba un papel importante al momento de su descripción. En el caso del vocal

del *Jurado Cinematográfico* Pousa Narciso, podemos observar los datos objetivos y la información subjetiva que los espías realizaban.

Con respecto a las averiguaciones practicadas para con el señor Pousa Narciso que se aloja en el departamento 571 del hotel Provincial desde el día 11 del corriente, el mismo es profesor de castellano y representante de Lenguas vivas siendo en la actualidad vocal de la comisión del Jurado Cinematográfico. Sus antecedentes personales son el siguiente: Casado; con dos hijos y domiciliado en la calle 56 aproximadamente entre 12 y 13 de la ciudad de la Plata. La posición económica del Señor se estima que es por demás desahogada, tratándose de un individuo de un porte elegante, pero de ciertas inclinaciones que lo sindicán como pederasta pasivo, dato éste que se le puede dar crédito dado el origen de las informaciones obtenidas.

Nombre	Pousa Narciso	
Situación en el festival	Información Objetiva	Información Subjetiva
Departamento número 571 del hotel Provincial. Día de llegada el día 11 de Marzo de 1959.	-Profesor de castellano y vocal del Jurado Cinematográfico. -Casado y con dos hijos. -Domiciliado en la calle 56 de la ciudad de la plata.	La posición económica se estima desahogada, tratándose de un individuo de un porte elegante, pero con cierta inclinación que lo sindicó como pederasta pasivo.

*Resumen hecho basado en la información de los folios 14 y 15 del Archivo DIPPBA, “Festival Internacional Mar del Plata 1959”

En este caso se podrá saber la identidad y suponer ciertas conductas privadas a partir de algunas características físicas y maneras de comportarse con respecto a las demás personas que lo rodean. Pero conocer la ideología de los vigilados no es fácil y requiere el empleo de técnicas de espionaje que ayuden a superar las especulaciones, es decir que las vigilancias no son eficaces en estos casos. Se ve entonces la necesidad de infiltrar a los espías en las reuniones o en los espacios dentro del FIMP que ocupan las delegaciones invitadas.

Esta infiltración en los espacios permite recoger conversaciones entre los delegados y el trato que se daban. Informes que dan a entender lo cerca que debían permanecer los espías de sus objetivos. Los puntos de encuentro más concurridos por los espías eran los hoteles Hermitage y Provincial. Hoteles donde se alojaban las delegaciones de los países de la antigua Unión Soviética y donde se llevaban a cabo las recepciones y reuniones informales entre los participantes del festival. Por ejemplo, las actrices argentinas Nelly Kaplan y Lidia Elsa Vatragno, según los informes de inteligencia, se les observaba conversando a menudo con las delegaciones de Hungría y Polonia. Pero, según narran los agentes, no se podía obtener información debido a que el idioma con el que se comunicaban era desconocido para los espías.

Ante este hecho, los espías decidieron revisar los equipajes de cada una de las actrices antes mencionadas. Es decir que no solo se presentaban en los espacios públicos, sino que también como vemos, los agentes tenían acceso a los equipajes. No se especifica si entraron a las habitaciones, pero se puede leer en los informes que los espías podían infiltrarse de tal manera que podían romper los límites de lo privado. Se informan que: “habiéndose efectuado una prolija inspección en los equipajes de todas la personas mencionadas pero sin obtener dato de interés” (DIPPBA, Registro 12218, folio 14). Este nivel de infiltración donde se hace una *prolija inspección*, hace suponer que para el

cumplimiento de su actividad disponían, no solo de las facilidades para llegar a objetos personales, sino que también se contaba con el tiempo suficiente y la comodidad para el cumplimiento de las directrices de sus superiores.

Esta situación de los espías con acceso a los diferentes espacios, como narra Alsina Thevenet en el resumen de los primeros días del festival, fue uno de los puntos que le llamó la atención. La gran cantidad y variedad de personas que se encontraban en el hotel Provincial, entre cazadores de autógrafos y periodistas que no correspondían con la fama que podían tener (Buela, Gandolfo, Peña, 2012, p. 740). Podemos imaginar la muchedumbre fuera de los festivales, pero no dentro, en los lugares que solo tenían acceso las delegaciones de invitados. Esa curiosidad que le causa a HAT ver gente que no pertenece al medio, no es de sorprender bajo la mirada de estos archivos DIPPBA.

Los preparativos de vigilancia para el festival de 1960 se empezaron el 3 de diciembre de 1959, cuando el comisario Horacio Pedro Ochando solicita antecedentes de toda índole que pudieran registrarse en la Policía Federal de los invitados confirmados al FIMP. La solicitud está dirigida a la central de la DIPPBA. En esta oportunidad el objetivo era estar prevenido de algún integrante que se requiera atención especial. Ochando justifica su pedido alegando que en el anterior certamen se había observado “una evidente preponderancia de elementos comunistas” (DIPPBA, Registro 12218, folio 41). Esta necesidad de estar prevenido en esta segunda edición del FIMP es debido a que en la primera experiencia de los espías, como hemos visto, hubieron algunos acontecimientos que no dieron resultados porque no se tomó ninguna especial medida en el momento de los hechos y que luego cuando la Secretaría de Información del estado, a través del departamento de Informaciones Antidemocráticas, solicitó información sobre algunos sucesos donde se observaban componentes comunistas ya los hechos no se podían rastrear. Como por ejemplo los hechos ocurridos en las inmediaciones del hotel

Hermitage y del cine Ocean Rex donde se observan algunas actividades que llaman la atención de los espías. Dos jóvenes de sexualidad masculina de aparente nacionalidad argentina, de aproximadamente 20 y 25 años, que anteriormente habían sido observados en el hotel Hermitage, lugar donde se habían reunido con la delegaciones de Polonia y que se identificaron como amigos de dicha delegación sin dar sus nombres, se les volvía a ver en las inmediaciones del cine Ocean Rex con la misma delegación, donde se quedaron hasta las 3:15 horas de la madrugada, “evidenciando entenderse sin dificultades con los integrantes de la delegación, retirándose finalmente en un automóvil con patente de la capital federal 520.603” (DIPPBA, Registro 12218, folio 8). De todos los memorandos enviados por los espías, este que se envió con fecha 19 de marzo de 1959 el mismo día de los reportes, fue el que llamo la atención de la Secretaria de Información del Estado. La que luego pidió se identifique a los jóvenes y además solicitó más información sobre los hechos, lo que la delegación DIPPBA de Mar del Plata no pudo conseguir.

Por estas circunstancias, la información solicitada debía prevenir a los espías en sus funciones de vigilancia y evitar dejar pasar sucesos como los descritos en el párrafo anterior. El informe de la policía Federal de la delegación de La Plata llegaría después de varios intentos por conseguir una respuesta con los datos solicitados. Se deja constancia de las reiteradas llamadas que se han realizado insistiendo por el informe con los antecedentes de los invitados confirmados al FIMP, pero no es hasta el 25 de Enero de 1960, casi dos meses después de la solicitud y alrededor de mes y medio antes del inicio del festival, cuando se envíen los resultados de la consulta.

4.2.1.1. Identificación Individual

En la información producida por la Policía Federal, de las 14 personas nombradas ninguno tenía antecedentes policiales, de la lista solo figuraban dos personas con parientes con algún pequeño incidente policial. Sin embargo, de igual manera, se detallada información de las personas que la lista contenía. En el folio 52 del 25 de enero de 1960, perteneciente al archivo del FIMP del año 60, por ejemplo, se describe al escenógrafo Saulo Benavente, que después de describir la nacionalidad, documentos de identidad, domicilio, profesión y parientes cercanos, se detalla las actividades en las que había participado. Se dice que el año 1953 se comprometió a participar como colaborador del Congreso Cultural Americano a celebrarse en Santiago de Chile entre los días 26 del mes de Abril y el 4 de Mayo de 1953, siendo este congreso “de carácter comunista”. Además se agrega que participó en el Congreso de la Juventud realizado en Bucarest en Junio de 1953 figurando además como vicepresidente de la revista “*Cultura China*” en la que se destaca la tarea realizada por el gobierno de la República Popular China, alabando al régimen comunista. En 1954 se tiene registrado en un informe confidencial del 28 de setiembre que Frantisek Hrabalek, empleado de la delegación checoslovaca, mantuvo contacto con Saulo Benavente. El informe también hace referencia a un artículo aparecido en el diario *La Prensa* del 4-4-1955, donde se informa que la Asociación de Cultura China, bajo la dirección del escenógrafo Saulo Benavente ha comenzado los trabajos de organización de su Teatro. En 1957 el 12 de abril es detenido por actividades atentatorias contra la seguridad del estado, siendo liberado 7 días después. Con fecha 30 de agosto de del mismo año, es mencionado en la revista Festival, como integrante del comité nacional preparatorio, constituido con el fin de enviar una delegación al VI Festival Mundial de la Juventud, a realizarse en Moscú. Con ese motivo Benavente habría realizado un viaje a China Comunista. En 1958 se informa que Benavente figura en el

homenaje a María Rosa Lucia Oliver, con motivo de la entrega del premio internacional Lenin del 9 de junio de 1958. Esta información según la publicación del diario “La Hora”. De acuerdo con la publicación del diario Correo de la Tarde del 3 enero de 1959, Benavente es el encargado de la escenografía de la pieza de Bertold Brencht *El Alma Buena de Se-Chuan* donde su nombre aparece junto a José Franyie, conocido miembro del Partido Socialista Popular de Cuba. En mayo del mismo año figura en documentación *secuestrada* en la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, donde figura en una credencial como delegado en representación de Junta Capital ante el encuentro latinoamericano del 10 de julio de 1959, donde concurre a un coctel servido en la Embajada Soviética, en conmemoración de la Revolución Rusa.

Entre los nombres también figura el de Enzo Ardigó, que en ese año fue el presidente de la comisión permanente de festivales cinematográficos internacionales de la república de Argentina. De él se informa fecha de nacimiento, padres, hijo, domicilio y que figura como cronista de cine del diario “Nueva Palabra”, además es miembro de la Asociación de Cronistas de la Argentina de Cine y según el diario La Hora, fue parte de la organización del homenaje dado a La Lista de Unidad y Resistencia, lista que fue integrada por el Partido Comunista y el Partido Demoprogresista en las elecciones presidenciales de 1946.

Con estos informes detallados de algunos participantes, el equipo de espías y/o *empleados*, como se les refiere en los memorándums, estaba preparado para recibir a los invitados del festival de 1960. A diferencia del primer año, ahora tenían mejores conocimientos a quienes tenían que prestar atención. Es así que el 8 de marzo del mismo año, se daba aviso de la llegada del primer tren en arribar a la ciudad de mar del Plata. El *empleado* Ruiz informaba de la llegada a las 17 horas del primer tren con las delegaciones de los países de Alemania, Brasil y Estado Unidos.

Un día después de la llegada de los invitados, ya se tenía la relación exacta de la ubicación de cada uno de los integrantes de las delegaciones. Se especifica el hotel de los invitados, habitación y el país de procedencia. Junto este informe se adjunta en el memorándum el programa de actos oficiales del FIMP; calendario de las categorías de las películas participantes; las fechas de la comisión de actos culturales; proyecciones cinematográficas al aire libre; los actos patrocinados por la lotería de beneficencia nacional y casinos; Eventos organizados por la Comisión de Mar del Plata y conferencias de prensa.

4.3. Los espacios Vigilados

Como podemos observar, alrededor de los festivales se despliegan muchos espacios dentro de la ciudad que las contiene, es así que no solo fueron los hoteles y cines donde ocurrían las vigilancias, sino que también distintos espacios que la ciudad de Mar del Plata ponía a disposición de los organizadores para llevar acabo de manera eficaz la mayor cantidad de encuentros entre sus visitantes. En ese sentido la ciudad de Mar del Plata se convertiría en el espacio de encuentro de todo tipo de personajes de la industria cine. Desde el tren de llegada hasta el de salida estuvieron bajo la atenta vigilancia de los espías. También los eventos que se organizan, además de las exhibiciones, son propicios para observar las relaciones que se entablan entre las delegaciones tan diversas que se reúnen en un espacio y tiempo.

Si bien en un primer momento la individualización e identificación de los asistentes al FIMP fue uno de los objetivos de las vigilancias con la finalidad de catalogar a los individuos, como se refiere en *El Legajo N° 25 Central de Inteligencia. Departamento "C". Informaciones que se requieren para el normal desenvolvimiento* que recoge Funes y Jaschek (2005), el objetivo era "incluirlos en las nóminas de

simpatizantes comunistas”. En ese sentido los eventos cada vez más se convertían en actividades de mayor importancia para las estrategias de vigilancia, porque ahí era el espacio donde podían poner en evidencia su inclinación hacia tendencias comunistas.

4.3.1. El sitio/espacio del Festival: la ciudad de Mar del Plata en los años sesentas

Ya desde los años 40’s y en especial el año 48, la ciudad de Mar del Plata era tomada en cuenta para la primera muestra no competitiva de cine argentino. Evento organizado por el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires con el apoyo de las productoras de cine de aquel momento. Quienes organizaron en el hall del Hotel Provincial exposiciones retrospectivas de sus trayectorias dentro de la industria cinematográfica de la Argentina. Este evento no es considerado dentro de la cronología del FIMP.²⁶

Para 1954, el impulso del gobierno del presidente Perón y su *2do plan Quinquenal*, el cual incluía una campaña para impulsar el conocimiento del pueblo argentino de las bellezas naturales de su país con el lema *Todos los argentinos deben de disfrutar de las bellezas naturales de la patria*. El objetivo de Perón con estas políticas, era acercar al trabajador y su familia a los beneficios del descanso e incentivar en estos, el compromiso moral y patriótico²⁷. Bajo esta premisa, se impulsó que el primer festival de cine argentino se realizara en la ciudad de Mar del Plata, lugar que se prestaba para el

²⁶Para más información se puede consultar el trabajo de Kozak, Daniel y Gorojovsky (2014). Anexo. En *La imagen recobrada: la memoria el cine argentino en el Festival de Mar del Plata* (p. 9-11) Buenos Aires: Festival de Mar del Plata. p. 68.

²⁷ Para más información de estas políticas peronistas de turismo véase Troncoso, C. y Lois, C. (2003). Políticas turísticas y peronismo. Los atractivos turísticos promocionados en *Visión de Argentina* (1950). *Pasos, revista de turismo y patrimonio cultural*. Vol. 2 N° 2 págs. 281-294 y Quintero, S. (2002). Geografías regionales en la Argentina. Imagen y valorización del territorio durante la primera mitad del siglo XX. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Vol. VI, N° 127. Geografías regionales y regionalismo. Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-127.htm#n22>

impulso del turismo interno. Es así que en aquella época se describe a esta ciudad como un prestigioso balneario con moderna arquitectura a las orillas del Atlántico y como la residencia de gentes felices con un gran apetito de deleite estético y comodidad insuperable.

Mar del Plata se sitúa a 400 kilómetros de Buenos Aires, en ese entonces, unida por ferrocarriles que hacían el recorrido en 4 horas; líneas aéreas que el trayecto solamente tomaba una hora de vuelo; también contaba con autobuses y en general autos particulares. Posee un clima templado libre de los riesgos del frío y de la violencia del trópico. Lugar que los meses entre diciembre y abril reúnen todas las facilidades para el disfrute de sus 60 km de arena dónde se levantan lujosos hoteles, villas de descanso y jardines.

En el Catálogo del FIMP de 1959, se dice que Mar del Plata vive con idéntico ritmo durante el día en las playas y en los campos de los más variados deportes bajo la majestad de un sol benévolo y durante la noche se llevan a cabo en el Casino las reuniones sociales y las tertulias. También se realiza una amplia descripción de la ciudad destacando las playas como por ejemplo la de Mar del Plata, playa La Perla, Playa Popular, playa Bristol, entre muchas otras que suman 30 km de playas. Se lista los lugares de excursión turística entre los cuales se destacan Valcarce con 72 km de un camino pavimentado entre lomas y paisajes; Barranca de los Lobos, lugar ideal para la pesca; Estación Chapadmalal, parque de flora universal y así entre varios otros lugares turísticos. También se recalca el Casino de la ciudad, considerado en aquellos años, como el más grande y concurrido del mundo con 10 000 visitantes jugando al mismo tiempo.

Entre los hoteles de lujo, confort y excelente comida se encuentran el Hotel Provincial, Nagaró, Hermitage, entre otros hoteles donde se hospedan las delegaciones

de artistas he invitados. También se describen los templos e iglesias que se pueden visitar; los bancos de la ciudad, tanto oficiales como privados, muchos de ellos con servicios para extranjeros y turistas como compra de cheques viajeros y servicio de cambio de moneda extranjera.

Entre los principales cines se encuentran el cine Ocean con 2600 butacas, el Ocean Rex con capacidad de 2300 personas, El Ambassador, El Atlantic, El Lido, Belgrado, Bristol, Ideal, Luro, Nogaro, Neptuno, Regina, Roxy, Radio City, San Martín y Variedades. Datos publicados en el Heraldo del 19 de febrero de 1958 se contabilizan 25 salas y 24781 butacas que desde 1948 hasta 1956 se han registrado en las salas marplatenses 83561 funciones a las que asistieron más 29 millones espectadores que vieron 25013 películas argentinas y 63824 extranjeras.

Los espacios en el FIMP eran diversos dependiendo de los eventos que se llevasen a cabo. La sede principal era el Hotel Provincial con sus distintos salones preparados exclusivamente para los eventos oficiales como las fiestas de inauguración y de clausura. Entre los cines antes mencionados, el cine Ocean Rex y Opera eran en los principales cines en los que se realizaban las exhibiciones tanto inaugural como de clausura. Otro espacio importante era la sede del Automóvil Club Argentino en donde se realizaban las conferencias de prensa de las delegaciones. Este espacio era uno de los más concurrido por los periodistas y público en general que intentaba obtener un autógrafo. También estaban los auditorios y salones de los teatros, entre algunos de ellos estaban el teatro Colon y el teatro Auditórium del gran Casino, espacios donde llevaban a cabo los actos culturales como retrospectivas, exposiciones y encuentros. En general, en las calles de la ciudad de Mar del Plata se podían encontrar eventos al aire libre como el cine itinerante, las exhibiciones de películas, de autos antiguos, fotografías, entre otras explosiones.

Como vemos Mar del Plata tenía la infraestructura y los parajes naturales que era comparada con la ciudad francesa de Biarritz. Todas estas instalaciones estaban al servicio y necesidades del FIMP. Los organizadores no dudaron hacer uso de los mejores lugares para darle el glamour y el nivel que el festival necesitaba para ser considerado por la FIAPF en la categoría A, junto a los festivales de Berlín, Cannes o San Sebastián.

En cuando a la organización, HAT recuerda que el año 59 el FIMP pecó de reunir en un mismo espacio distintos eventos, lo que ocasionó molestias ya que no se podían llevar acabo las gestiones administrativas por la cantidad de gente que se encontraba en un mismo lugar. En 1960 se intentó solucionar este percance separando la oficina de prensa del hotel Provincial, lugar neurálgico donde ocurrían la gran mayoría de eventos y que por el contrario según HAT se alejó tanto, ocho cuadras, que era imposible cubrir y asistir a eventos que casi se solapaban. “Se creó una especie de peregrinaje para conseguir un dato, una entrada o una cita” (Buela et al., 2010, p. 670).

Para el año siguiente, es decir 1961, la tercera experiencia para los organizadores, estas dificultades antes mencionadas de años atrás ya no se repitieron. Las mejoras fueron muchas y significativas. Se concentró todas las funciones oficiales en una sola sala con 1200 butacas numeradas, la cual se encontraba a solamente dos cuadras de las oficinas centrales. Como describe HAT, “la sala estaba frente a una inmensa plaza y que además tenía unos atributos escenográficos que le daban un lucimiento especial”. También fue beneficioso para el público que se congregó alrededor de un solo espacio, donde podía obtener la mayor cantidad de autógrafos y que en algún momento se llegó a estimar 5000 personas esperando ver a sus estrellas, a lo cual tuvo que intervenir la policía formando un cordón para evitar las avalanchas del tumulto. En general el público estaba presente en todo momento y en todos los espacios, ya que Mar del Plata no solamente era un

balneario sino que también era una ciudad con sus propios habitantes (Buela et al., 2010, p. 694).

En el año de 1964 el FIMP fue trasladado a la ciudad de Buenos Aires, pero solo duro ese año, al año siguiente volvió a realizarse en Mar del Plata. Era de esperarse según opinión de la revista Tiempos de Cine número 18/19, ya que se congregaron más invitados de los que se podía alojar, las actividades ocurrieron en lugares alejados uno de otros que dificultó el trabajo de los cronistas. “La concentración mar platense, con hoteles, oficinas de prensa y sala de exhibiciones a pocos metros, es la solución ideal... Gente habitualmente amable en Mar del Plata, es más hosca en Buenos Aires” (Tiempo de Cine, 1965, p. 32).

4.3.2. Los eventos en el Festival de Mar del Plata

El segundo FIMP se llevó acabo entre el 9 y 17 de marzo de 1960. Enzo Ardigó, presidente de dicho evento, daba la bienvenida a las delegaciones y hace un recuento de lo que fue el primer festival. Resalta la inexperiencia, las torpezas y los excesos de entusiasmo que hicieron que el primer festival tuviera muchas limitaciones, pero aun así con todos los percances, se inició la serie de festivales internacionales filmicos de la Argentina. Ardigó señala que para este segundo año “la criatura sobrevivió, se desarrolló y ha podido volver a congregarse en Mar del Plata a sus nuevos y calificados visitantes” (Gaceta del FIMP, 1960, Nro. 1).

Se reconoce que el primer festival fue un esfuerzo enorme, ya que “las tareas se cumplían en clima más solitario y casi utópico e irrealizables, ahora desvanecida gracias a los primeros organizadores. En este sentido, HAT es testigo del orden que se percibe en los ambientes de ese festival en el momento de su llegada. “Todo está demasiado en orden...quienes se ocupen de la prensa, de la recepción de viajeros, de los pasajes para

Mar del Plata, están ahí sin corridas y sin gritos”. Cuenta además que en una conversación que tuvo como el presiente Ardigó, este le reveló que “la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (ACCA) habían trabajado con anticipación y buen orden”. HAT también hacía hincapié en que a diferencia del año anterior, festival en el cual se podían observar muchos más periodistas de los que cabían y varios de estos con credenciales dudosas o sin ser siquiera periodistas ni críticos de cine (Buela et al., 2010. p. 645).

En el texto oficial de bienvenida de la Gaceta del festival de 1960, se agradece el largo viaje que han tenido que hacer las delegaciones, “abandonando por un tiempo sus hogares y sus tareas a quienes recibimos bajo el signo de la fraternidad generada por el más formidable vehículo de conocimiento y comprensión entre los pueblos creado por el hombre: el arte cinematográfico”. Se espera que Mar del Plata “se convierta en un *hogar transitorio* pero cálido, amistoso y fraternal para todos los visitantes que honran con haber llegado a Mar del Plata”. Esta bienvenida se publicó en tres idiomas el español, el inglés y el francés.²⁸

El ambiente de festejo y de amistad está en todo momento presente. Se puede leer en la gaceta los encuentros en el tren en que llegaban las estrellas a la ciudad de Mar del Plata. Un espacio donde las delegaciones acortaron distancia, reuniendo a Germaine “piernas” Damas y María Vaner a quienes se puede observar en una foto sentadas sonrientes en sus respectivas butacas. En otro texto de la Gaceta (1960) referido a una de las fotos que podemos observar dice: El director y escritor J. L. Mankiewicz conversó largamente con Graciela Borges. La actriz hablo de movimientos de cámara y detalles de filmación. El director escuchaba sonriente. (p. 5)

²⁸ Gaceta del Festival (1960). Bienvenidos. Festival Cinematográfico Internacional de la República de Argentina. (1) 9 de Marzo. El resaltado es nuestro.

Las anécdotas que ocurrieron en el tren dan reflejo de esa buena voluntad de los asistentes. En el apartado de la Gaceta de 1960 llamado “Racconto informal” se hace eco de este acontecimiento durante el viaje. Historias como el regreso de la actriz argentina Linda Cristal que no había regresado de Europa y Hollywood desde hace 10 años a la Argentina y que ahora con motivo del festival estaba de vuelta. La actriz se encontró con Diana Itrago, amiga a quien no veía desde los años que vivieron en México. Durante el viaje, según cuenta la Gaceta número 1 del festival de aquel año, se le escucho preguntar a Edmund Luft, escritor y crítico cinematográfico que participó en el festival como miembro del jurado. Quería saber cómo se llamaba el tren en el que se viajaba, a lo cual un periodista le respondió que se llamaba General Roca. Volvió a preguntar que como se llaman los otros trenes y el periodista le respondió: General San Martín, General Urquiza, General Mitre. “Luft acotó graciosamente: es un país de generales, agregando, que el fenómeno se observaba desde México para abajo” (p. 12). Llevaba toda la razón en su comentario, Latinoamérica como hemos visto, vivía entre golpes militares constantemente. Aunque en este momento en Argentina estaba un gobierno democrático, los informes no paraban de producirse y ser enviados a la Central de Inteligencia.

- *Actos oficiales*

El 9 de marzo de 1960 se daba el acto de inauguración del 2do festival, al que se refieren en el programa como El II Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina. En el cual harán el uso de la palabra el Ministro de Educación y Justicia doctor D. Luis Mac Kay; El señor Enzo Ardigó, presidente de la Comisión Permanente de Festivales Cinematográficos Internacionales de la República de Argentina y Mr. P. J. Frogerais como presidente de la Federación Internacional de Productores de Films. El evento inaugural se cerraba con cena y baile en el Hotel Provincial.

El 15 de marzo a las 21 horas se celebró el Acto en adhesión al 150 aniversario de la Revolución de Mayo, en la Rambla Bristol.

El 17 de marzo a las 23:30 h se festejaba la clausura del festival, en la cual se entregaron los premios. Luego unas palabras del Presidente Enzo Ardigó que dio pase a la cena y al baile. El local de la fiesta de clausura fue el Hotel Provincial.

- *Calendario del festival: exhibiciones cinematográficas*

Empezaron un día antes que la inauguración oficial, es decir el 8 de marzo de 1960. A las 22:30 h empezó la inauguración de las exhibiciones de películas participantes en el festival. Los cines elegidos para este evento fueron los cines Opera y Ocean Rex. Las exhibiciones fueron diarias y en dos horarios, unas a las 18 h y otro pase a las 23 h durante nueve días hasta el 17 de marzo que fue el día de la clausura. Paralelamente a estas exhibiciones, se realizaban otras que eran exclusivamente para prensa, miembros de delegaciones e invitados especiales.

- *Eventos organizados por la comisión de actos culturales*

Los días Jueves 10, viernes 11 y lunes 14 de marzo a las 15 h se realizaban los encuentros internacionales de cineastas, en la sala de Sesiones de H. Cornejo Deliberante de Mar del Plata. Los días del 11 al 16 de marzo a las 21:30 h se presentó un ciclo retrospectivo ofrecido por la Cinemateca Argentina “la novela en el cine argentino”. El día 9 de marzo a las 18 h se realizó un ciclo retrospectivo de dibujo animado, presentado por la Cinemateca Francesa. Estas retrospectivas se llevaron a cabo en el Salón Teatro Auditórium.

Dentro de estos actos culturales, se realizaron proyecciones cinematográficas al aire libre. Esto consistía en un equipo móvil que iba recorriendo la ciudad de Mar del Plata y sus alrededores ofreciendo exhibiciones de películas documentales y

cortometrajes filmados por cineastas argentinos y extranjeros. Este evento empezó tres días antes de la inauguración del festival, a partir del 6 de marzo a las 21 h todos los días hasta el fin del certamen.

- *Actos patrocinados por la lotería de Beneficencia Nacional y Casinos*

Si por algo se caracterizó en estas épocas el FIMP fueron por sus encuentros culturales. Las conferencias culturales que se ofrecieron en el festival de los años 1960 fueron muy variadas. En las artes plásticas se presentó el miércoles 9 de marzo el tema “Roberto Ross y su mundo de color” a cargo de Alfredo Burnet Merlin y el 15 de marzo se inauguró la exposición de pintura de Ernesto Scotti, la cual conto con la participación del crítico de arte Eduardo Baleara; en letras se presentó el 10 de marzo el tema “Panorama del cine argentino” a cargo de Ernesto Schoo; el viernes 11 de marzo se presentó “El arte de la crítica musical” a cargo de Jorge D’Urbano y la actuación de “Leda y María” grupo de musical de folklore argentino. Todos estos eventos excepto las exhibiciones, se llevaron cabo en el Salón Dorado del edificio ubicado en la esquina de las Avda. Luro y Boulevard Marítimo.

A estos eventos se sumaron las exposiciones en el salón Foyer del Teatro Auditórium con el de Ernestina Alzor y el de Ernesto Escotti y actos artísticos en homenaje a las delegaciones extranjeras con participaciones del poeta Jaime Dávalos y el conjunto musical “Los Fronterizos”. También se realizaron eventos públicos como por ejemplo el desfile de carruajes de época.

Las conferencias de prensa se dieron lugar en la sede del Automóvil Club de Argentina todos los días entre el 9 y 17 de marzo a las 11 h. Ahí asistían las delegaciones extranjeras con sus estrellas y responsables diplomáticos.

4.3.3. Una Sensación de vigilancia

HAT, en su diario del día miércoles 9 de marzo, describe como fue la acogida de las autoridades y público en general a la llegada del tren a la ciudad de Mar del Plata. En sus palabras se refiere a que “fue, con mucho cuidado de palabras, lo que debe ser llamado una Sensación, y hay que procurar que Eisenhower no se entere” (Buela et al., 2010, p. 648). Es llamativo observar que la palabra sensación empieza con mayúscula. HAT tenía entonces sospechas de que estaban siendo vigilados en todo momento. Estos primeros años para los invitados las estrategias de vigilancias que se llevaban a cabo eran solo eso, sensaciones. Las directrices que se establecieron en la creación de la DIPPBA para el normal desenvolvimiento del organismo fue el de ejecutar la vigilancia de forma severa aunque discreta.

Los movimientos de los invitados a estos eventos antes descritos, estaban siendo vigilados. Por ejemplo en el caso del festival del 61, el 10 de marzo ya se tenía una actualización con la información de todos los invitados. Ese mismo día en el folio 75 de los archivos DIPPBA podemos leer la descripción de los movimientos de algunos personajes considerados sospechosos. El memorándum secreto dirigido al Señor director de Central de Inteligencia da cuenta de lo obtenido por el personal de la delegación de Mar del Plata con respecto al FIMP:

1. Ayer por la mañana y la tarde estuvo en el Hotel Provincial el conocido dirigente comunista, el doctor Jacobo Chokler, a quién se vio recorrer los salones en compañía de 3 personas al parecer extranjeras.
2. A las 20 horas se observó la presencia en el mismo lugar el principal dirigente comunista David Jorge Aldo Bonecco.

3. Durante la cena y baile realizados a noche en el Hotel Provincial, se observó el total aislamiento de la delegación yugoslava que en ningún momento mantuvo contacto con otras.

4. Durante los mismos actos se produjo un incidente al no permitir la Comisión Organizadora la entrada del presidente de la Federación de fotógrafos, ante lo cual sus colegas se negaron a cumplir su misión; con la intervención del secretario de la comisión organizadora, el señor Pauletti, quedó solucionado el problema.

5. Otro incidente protagonizó el llamado José Arias, representante de la peña folclórica “El Ceibo”- y dirigente radical del pueblo - jefe del grupo “Sabatinista”- ; éste se indignó al enterarse que se cobraría entrada en el acto “nativista” a realizarse el 12 del corriente y decidió retirar su conjunto.

6. A las 4:15 de la madrugada al salir uno de los números artísticos en la Fiesta del Hotel Provincial en el que los artistas portaban banderas de todos los países intervinientes en el festival, se observó que faltaba la bandera de Alemania Occidental; ante ello la delegación de dicho país se retiró del mismo y hoy se hacían activas gestiones en procura de su regreso.

El comisario Horacio Pedro Ochando en esta ocasión resumía los informes de los *empleados* y enviaba un solo memorándum a sus superiores. Como podemos observar, en este caso, el hotel Provincial fue el escenario donde se llevaron a cabo las estrategias de vigilancia. En la primera hace referencia al Dr. Jacobo Chokler a quien se le reconoce como dirigente comunista. La identificación e individualización que se empezó a hacer desde el segundo festival con información de los antecedentes de los invitados, permitía hacer informes detallados y se reportaban hechos que tenían que ver con personas relacionadas al comunismo y no como las primeras veces de lo que los espías iban

encontrando, como también se hizo con el dirigente comunista Aldo Bonecco. Estas vigilancias hacen referencia al día de la inauguración del FIMP del año de 1960, acto propicio para ver expuestas las inclinaciones ideológicas.

Las cenas y los bailes eran también espacios donde observar las interrelaciones y las inclinaciones ideológicas. En el punto tres, se hace referencia a Yugoslavia, país considerado como parte de la Cortina de Hierro. Podemos inferir que los espías estuvieron atentos y enfocados a los movimientos de estos países, ya que ver información que podría parecer irrelevante como esta inacción de la delegación yugoslava, en esta situación y contexto era importante saber las intenciones de las delegaciones de estos países en territorio argentino.

En el cuarto punto, se informa del incidente entre el gremio de fotógrafos y los organizadores del acto de inauguración del festival, no podemos asumir si tiene relación con el comunismo, pero de igual manera cómo podemos observar en las directrices de la fundación de la DIPPBA y las recomendaciones para su buen funcionamiento, los gremios eran uno de los objetivos de vigilancia, ya que se consideraba lugares que propiciaban la infiltración de individuos relacionados con ideas comunistas. Se destaca “la intensa acción que desarrollan los comunistas en los gremios, aprovechando las actuales circunstancias, por lo cual es conveniente observar en cada conflicto a los principales agitadores”. La idea que se tenía de la relación entre comunistas y gremios desde la DIPPBA se refleja en el Legajo N° 25 Central de Inteligencia. Departamento “C”. Informaciones que se requieren para el normal desenvolvimiento, que recogen Funes y Jaschek (2005), era que los comunistas primero tienen que responder ante a los intereses del partidos que al interés del gremio y además estos “tratan de generalizar todos los conflictos, para capitalizar los disturbios a su favor”. Las recomendaciones entonces para el buen funcionamiento ordenan “ejercer control más estricto sobre las actividades

comunistas...en los medios intelectuales y artísticos.” Es evidente entonces que este incidente tenía que ser informado ya que era por un lado producido por un gremio y además un gremio de fotógrafos, es decir de un grupo de artista. De igual manera con lo dicho anteriormente en el quinto punto se hace referencia al dirigente radical José Arias y el conflicto ocurrido con el evento folklórico tres días después de la inauguración, ya que este no quería que se cobre entrada al acto por lo que decidió retirar su agrupación musical.

Estos actos y/o eventos organizados por los festivales de cine además se constituyen como lugares donde se encuentran políticas culturales nacionales e internacionales. El carácter transnacional, inherente a un festival internacional de esta categoría, lo convierte en un centro de encuentro donde las distintas delegaciones, ponen en evidencia sus conflictos culturales, sociales y políticos. El sexto punto se hace referencia al retiro de la delegación de Alemania Occidental del evento por que no se incluyó su bandera en el espectáculo donde se presentaban todas las banderas de los países participantes. Otro ejemplo de estas controversias diplomáticas entre delegaciones invitadas se pueden leer en los diarios que Alsina Thevenet escribe durante el festival de 1959:

Rusia, Hungría y Checoslovaquia habían solicitado que se retirara del festival el film estadounidense *The Journey*, por creerlo lesivo a los sentimientos de los dos primeros países...Se corría el riesgo de que si no se retiraba, Rusia, Hungría y Checoslovaquia resolvieran ausentarse del festival. (Buela et al., 2010, p. 729)

Esta tensión entre los países fue resuelto por el comité organizador dando la razón a los países solicitantes, apelando al reglamento del festival que en el artículo ocho decía: “El comité organizador del festival se reserva el derecho de rechazar cualquier película

que hiera sentimientos nacionales” (Catalogo del FIMP, 1959). El papel que cumplió la organización del festival en la mediación de este conflicto fue basarse en los reglamentos desde una posición imparcial que privilegia la armonía y el entendimiento de países con distintas posiciones políticas. Estas disputas al tener un tinte ideológico no pasaron desapercibidos para los espías.

4.3.4. Diferentes puntos de vista

El comisario Horacio Pedro Ochando, en el informe sobre cómo se venía llevando a cabo el festival de 1960, se refiere a los conflictos antes mencionados con las siguientes palabras: “en general la mayoría de las personas conocedoras de estos problemas, coinciden en afirmar que el festival es un rotundo fracaso, opinión que comparto ante el escaso interés despertado por el mismo” (DIPPBA, Registro 12218, Folio 76).

Esta apreciación dista mucho con las opiniones vertidas por los asistentes, críticos y diarios que informaron sobre el FIMP de 1960. Por ejemplo el diario el Clarín del 11 de marzo de 1960 en la página 31, en su sección Cines y Teatros informaba de la gran acogida con el titular *Ezeiza: Lluvia de “estrellas” extranjeras*, en donde se cubre la llegada de la delegación inglesa, española y francesa. El diario la Nación del mismo día en la página 18 titulaba, “*Cobra mayor animación el Festival de Cine que se realiza en Mar del Plata*”, donde hace eco de las delegaciones que ya están en la ciudad, de la fiesta inaugural, de las actividades, anécdotas y de los actos culturales. Un amplio reportaje de las actividades donde vemos que en un apartado se refiere al conflicto de la ausencia de la bandera de Alemania, antes mencionado, de manera positiva. Se lee que el conflicto fue solucionado de inmediato, ya que el comité organizador no tenía injerencia en la presentación de dicho acto, un acto que fue preparado por las autoridades del hotel Provincial. Hecho que hizo que todo volviera a la normalidad.

En el caso del evento inaugural del festival del 60, la visión de los medios escritos tiene una perspectiva positiva de lo que venía ocurriendo. Los espacios estaban abarrotados por el público. En la cena, previa al baile, se sirvió comida argentina, que como narra el mismo diario, demostró la acogía internacional de platos típicos de la región, pero fue una cena un tanto incómoda para los artistas, ya que hubo mucho alboroto debido a que los cazadores de autógrafos, “señoras y señores que lucen lujosos trajes de fiesta recorre en el salón infatigablemente” llevando en la mano el papel el cual han de estamparse las firmas de los artistas, el asedio es constante, abrumador y que en un momento “dado el comedor parecería haberse transformado en una prolongación de la febril inquietud de la calle,” a tal punto que la mesa de los alemanes y en especial del actor Curd Jurgens quien alcanzo tal agobio que llego al punto de llamar a la seguridad para qué mantenga alejado a los fanáticos. Sin embargo en el diario El Clarín del 14 de marzo en la página 16 recoge las declaraciones del actor en el aeropuerto de regreso a su país, dónde declara: “estoy convencido del éxito del certamen”.

También se informa de las fiestas oficiales y las ofrecidas por instituciones privadas. La más esperada fue la que ofreció Uniargentina a las delegaciones extranjeras en el hotel Hermitage. En el diario La Nación del 14 de marzo, podemos ver fotos del evento, y un informe que dice que “la celebración se inició alrededor de las 2 de la madrugada contando con mucha concurrencia y desarrollándose dentro de un marco entusiasta”, la crónica hecha de la fiesta, cuenta que baile fue la figura del día, ya que en él se sentó el interés de todas las delegaciones quiénes compitieron en habilidad como danzarines y particularmente, cuando la bailarina y actriz alemana Germaine Damar salió a la pista a bailar un cha-cha-chá, primero con un acompañante de su delegación y luego sola, “por fin la orquesta ataca, no podía ser de otra manera los compases de la famosa canción *Las piernas de Dolores* que ella la sigue rítmicamente, evolucionando en el

centro de la pista sobre un torbellino de gente y el estallido incesante, deslumbrador de los flashes”. Se dice que la fiesta se prolongó hasta las 4 am donde se veía a algunos miembros de las delegaciones camino a continuar la fiesta en los bares de los hoteles.

Cómo podemos observar, en cuanto espectáculo y concurrencia del público al festival, dista mucho de las opiniones del comisario Ochando. Las críticas hacia el festival que ponemos encontrar en los diarios de época se refieren al calidad de las películas. El diario La Nación del 11 de marzo daba referencia de este tema aludiendo que las películas exhibidas el segundo día de estrenos del festival no mejoraban la calidad ni el nivel de los estrenos del primer día. De igual manera el diario La Prensa del 14 de marzo, se refería a las películas presentadas en el festival de lamentable por la escasa calidad, hecho que llama la atención de los críticos, ya que se suponía que a esas alturas del festival ya se empezaban a presentar las películas, esperadas y de considerable importancia. Del mismo modo Alsina Thevenet se refiere a la pobreza del material cinematográfico presentado, ya que de todas las películas presentadas, solamente ocho de ellas podrían considerarse dentro de un nivel de festival. Reprocha las presentaciones de España, Inglaterra y de la misma Argentina. En resumen dice: “si hubiera habido mejores films habría sido un gran festival” (Buela et al., 2010, p. 673).

4.4. Hacia una vigilancia del contenido

Las técnicas de vigilancia con el paso del tiempo se van perfeccionando y naturalmente encuentran otros sitios y objetos que van adquiriendo importancia en la búsqueda de información. Si bien al inicio el método de individualización de los sujetos en los espacios, es decir en sus relaciones, fue a lo que se prestó la mayor atención dentro de las estrategias de vigilancia, estas no garantizan ninguna aplicación de sanciones o de poder o de censura sobre estos individuos. En ese sentido la vigilancia con el fin de

complementar la individualización, se dirige hacia una vigilancia del contenido que permita disminuir las subjetividades que hasta el momento hemos ido observando.

La búsqueda de eficacia, si bien estaba marcada en las directrices de la fundación de la DIPPBA de 1957, es natural que se alcance con la puesta en práctica de la vigilancia, lo que implica un tiempo para su consolidación. Esta consolidación coincide en el tiempo con la consolidación de la organización del FIMP como evento de relevancia internacional. En el memorándum de los archivos DIPPBA del 7 de Enero de 1961, se guarda un recorte de un diario, no se precisa el diario, con fecha 6 del mismo mes, en él se hace eco de la presencia en Mar del Plata del presidente de la nación Arturo Frondizzi, quien por primera vez durante su mandato estaría a cargo de inaugurar el FIMP. El festival estaba tomando gran importancia dentro de las actividades cinematográficas en Argentina de aquellos años (Folio 101). Para esta cuarta temporada del FIMP²⁹, después de las dos anteriores que habían marcado un nuevo rumbo bajo la dirección de la ACCA, se llevó a cabo con una mejoría importante con respecto a sus dos predecesoras. Como refiere HAT, “el de 1961 fue el mejor organizado de los tres festivales internacionales realizados por Mar del Plata en los últimos tres años. Una parte de esa mejora se debe a la experiencia, otra al dinero y otra a la previsión” (Buela et al., 2010, p. 693). Si bien el de 1959 habría sufrido de la improvisación y del entusiasmo de la primera vez y el de 1960 tuvo malos comentarios respecto a la baja calidad de las películas presentadas. Esta edición, la tercera organizada por la ACCA, estaba llamada a consolidar el FIMP. Empezaba a formar sus propias estructuras y enfoque dentro de los circuitos de festivales, la existencia del festival era favorable para las relaciones internas y externas del cine argentino. Como se refiere la revista Tiempo de Cine, “la importancia de una conectividad que se extiende en

²⁹ Recordemos que la primera la organizó Perón el 54 y luego la retomó la ACCA en 1959. EN 1961 vendría ser la tercera de las organizadas por la ACCA.

forma poco aparente pero más y más profunda, entre la gente que hace cine, escribe y piensa cine” (Mahieu, 1961, p. 3-7).

4.4.1. El contenido en los recortes de diarios de la época

Si bien los recortes de diarios de la época siempre fue una técnica dentro de las prácticas de vigilancia, es a partir de los años 1960 que son utilizados por la delegación de Mar del Plata y los podemos ver adjuntos dentro de los archivos DIPBA. El reglamento de fundación de 1957 de la DIPBA, ponía de manifiesto que las informaciones se pueden conseguir a través de los medios habituales en los que se encontraba la explotación de diarios. En ese sentido los primeros recortes en los años 60, hacían eco en su gran mayoría de las estrellas extranjeras y en general de los eventos y espectáculos que se organizan dentro del festival. Por ejemplo el diario El Clarín el 11 de marzo de 1960 titula *Ezeiza: lluvia de estrellas extranjeras*. Noticias cómo estás se ven reflejadas en los informes policiales a manera de collage de artículos que hacen constancia de la llegada de las delegaciones, de los encuentros entre los invitados, de las comidas, bailes, actos culturales, entre otros eventos, que al igual que el diario La Nación del mismo día, lleva subtítulos qué hacen referencia a los paseos, fiestas y en general de las incidencias en el festival. De la misma manera podemos observar en los recortes que se adjuntan del diario La Prensa del 14 de marzo de 1960, dónde se hace eco de las funciones, cenas y en este caso, referencias a las conferencias, los negocios y coproducciones. En resumen, los tres medios de comunicación adjuntos en los archivos policiales de la DIPBA, hacen referencia a las actividades con abundante fotografía de las fiestas y las conferencia de prensa de las delegaciones desde el inicio hasta las últimas jornadas del Festival de Mar del Plata de estos primeros años.

Para el año de 1963 los informes de vigilancia, al igual que años anteriores seguían teniendo el foco en las delegaciones que provenían de los países considerados de la cortina de hierro, es decir países de ideología comunista; se especifica que se preste atención a los nexos que podrían tener estos con elementos que profesen la ideología izquierdista. Se propone establecer una discreta vigilancia a efecto de determinar presuntas irregularidades que se lleven a cabo al margen del festival. Como vemos las estrategias de vigilancia son las mismas que se venían aplicando desde el inicio de estas actividades. Pero a partir de este año los recortes de diarios irían tomando mayor importancia.

Es así que, bajo estos requerimientos de la DIPBA, los empleados o espías encargados de la vigilancia, no solo realizaban el trabajo de campo en los espacios físicos del festival, sino que también se hacía un informe de las publicaciones de los diarios, lo que consistía en su lectura y anotación, es decir el análisis de contenido como técnica de vigilancia. Este trabajo se adjuntaba dentro de los memorándums y se remitía a la central de la DIPBA.

Por ejemplo, se adjunta el recorte del diario El Día del 19 de marzo de 1963, donde se subraya las entrevistas al director de cine húngaro György Révész y la presentación de su película *Tierra de los ángeles*, obra que obtuvo el premio a mejor película otorgada por el Gran Jurado, que en el año de 1963 estuvo presidido por Lucas Demare. La decisión del jurado se quiso distanciar de esta visión ideológica y “la carga política que acarrea”, decidió otórgale el premio por “la calidad poética revelada por su director y por contribuir un ejemplo de autenticidad en el tratamiento dramático, al margen de todo esquematismo y retórica” (Gaceta del FIMP, 1963, Nro. 11). En el recorte adjunto en el memorándum se puede observar la descripción del argumento de la película en mención, hecha por el crítico enviado por el medio, principalmente haciendo referencia a su solides argumental

y que “estructura una situación general cómo es la vida simple, miserable y opresiva de los obreros húngaros...operando coherentemente dentro de ese gran contexto social que es precisamente lo que el director intenta expresar”. Argumento que fue calificado por el diario en mención como una “abstracción ideológica política”. Adjuntar la entrevista que se hizo al director de la película, en este caso era importante al tratarse de una obra que había sido secuestrada en la aduana por su alto contenido político y que gracias a gestiones de los organizadores del FIMP pudo ser liberada. Como vemos los recortes de diarios, en este caso, ayudaban a hacer un resumen de estos encuentros y tener opiniones de personas, que de alguna manera, tenían mejores conocimiento y manejo del lenguaje cinematográfico.

En el mismo diario del EL DIA del 19 de marzo de 1963 proporcionaron información que llamó la atención de la central de la DIPBA. En él se hace eco de las reuniones de la delegación Soviética con los estudiantes de cinematografía de La Plata, Buenos Aires y Litoral. Con el título de *La voz de los cineastas soviéticos* se narra el evento y las preguntas hechas por los alumnos. El evento transcurrió en medio de los inconvenientes lógicos determinados por las dificultades idiomáticas, las respuestas fueron realizadas por el presidente de la delegación de URSS Víctor Sitin, quien recalcó que la preocupación de los productores soviéticos “gira en torno a un sentido didáctico-pedagógico en lo que hace a los cortos y a una definida tendencia a analizar el ámbito del hombre soviético a través de una óptica que responda a los intereses de la juventud en los largometrajes”. Del mismo modo el escritor y guionista de la película *Los colegas* (1962) Vasily Aksenov se refirió a los conflictos generacionales que se vivían en ese momento en la URSS, y que en la película antes mencionada se refleja algunos signos de los problemas de la *desestalinización*. En ese sentido, el diario informa que Aksenov al referirse a la situación de su país sostiene que la película se “puede advertir una acentuada

tendencia a considerar los problemas particulares del individuo en su relación con el ámbito social como intento de aludir a lo universal a través de lo particular”, y que “la acelerada evolución de técnico-industrial que no ha sido similar al desarrollo de la cultura y las tendencias de los individuos”. Estas reuniones con alto contenido social y carga política fue lo que llamó la atención de la central de la DIPBA.

En el Memorándum del departamento C número 326 se solicita disponer de las medidas pertinentes para esclarecer los pormenores de la reunión de estudiantes de cinematografía con representantes de la delegación Soviética.

En consecuencia se interesa conocer:

- 1.- Individualización de los estudiantes argentinos que participaron en la entrevista.
- 2.- Caso positivo, datos filiatorios de los causantes y antecedentes de carácter ideológico del mismo.
- 3.- Lugar donde se llevó acabo.
- 4.- Todo otro dato que estime de interés mencionar. (DIPPBA, Registro 12218, folio 137)

Ante estos requerimientos, la respuesta de la delegación de la DIPBA de Mar del Plata a través del memorándum número 283, se informa que no ha sido posible confirmar la misma como tampoco individualizar a los estudiantes. Se entiende entonces que estos hechos habían pasado desapercibidos por los espías de campo, solo se tuvo información de estos a través de los diarios de la época. Si consideramos que las peticiones explícitas de la oficina central de la DIPBA eran muy puntuales y en general escasas en estos años que estamos analizando, solamente cuando se consideraban necesarias, no tener respuesta positiva ante estos requerimientos tuvo que tener consecuencias en las estrategias de

vigilancia. No solo era importante entonces conocer los eventos y registrar los nexos de los integrantes de las delegaciones visitantes, era estar prevenido y adelantarse a los acontecimientos, era participar de los acontecimientos para saber exactamente los contenidos e identificar a las personas que se requieran. En la fundación de la DIPBA el año de 1957 se establecía claramente en el artículo de generalidades del Legajo N° 25 Central de Inteligencia. Departamento “C” lo siguiente:

...está central esté en cualquier momento en condiciones de adelantarse a la consumación de aquellos hechos que pudieran haberse solucionado si las autoridades pertinentes hubieran tenido conocimiento con la debida antelación de los pormenores que los motivaron mediante el suministro oportuno de las informaciones correspondientes. (Funes y Jaschek, 2005)

Como vemos los requerimientos para el buen funcionamiento de la DIPBA, no se estaba llevando a cabo. La eficacia de las vigilancias no estaban siendo las más óptimas, la rapidez era una condición indispensable para un eficaz rendimiento del servicio, sin esta eficacia y rapidez en la DIPBA se “veían obligados a desechar informes que pudieran haber sido muy útiles de haberse proporcionado oportunamente” (Funes y Jaschek, 2005).

Cómo observamos en los recortes adjuntos a los memorándum como parte de una estrategia de vigilancia, podemos dividir o diferenciar los primeros años en los cuales vemos claramente que estuvieron enfocados en los eventos que se realizaban dentro del festival; una segunda etapa en la cual observamos un interés específico en los detalles de reuniones entre los invitados de países pertenecientes a la denominada *cortina de hierro*, además en esta segunda etapa los recortes adjuntos recogen las entrevistas a directores y los análisis del contenido de las películas hechos por los críticos especialistas.

4.4.2 Los espías asisten a las exhibiciones

Este interés en las películas presentadas en el festival de 1963, no solo lo observar en los recortes adjuntos, sino que también en los radiogramas/informes que elaboran los espías. Si bien los cines desde un inicio fueron uno de los espacios vigilados por excelencia, era debido a que, como vimos anteriormente, en sus alrededores se podían observar las relaciones que se entablaban entre los miembros de las delegaciones con todo aquel que asintiese a las exhibiciones. Esto que podemos ver en los primeros informes donde, en su gran mayoría, se registran hechos con la finalidad de individualizar a los sujetos que dialogan con los miembros de las delegaciones de los países provenientes de la cortina de hierro, lo que ante los ojos de los espías los hacía sospechosos. Para estos años los informes policiales hacen referencia a estos espacios pero con el enfoque principalmente en las películas exhibidas. Apuntando el número de asistentes, la hora, el lugar y el país de procedencia.

Por ejemplo en el radiograma número 271 con fecha 14/03/63 elaborado por el empleado/espía Gisande, quien informa de la presentación de la película japonesa *Burari burabura monogratari* de 22:30 a 01:15 en el que se destaca la normalidad de la exhibición además de la presencia de artistas, público y las delegaciones quienes se retiraron a sus respectivos hoteles. Este ejemplo es de uno de los primeros radiogramas donde se menciona la exhibición de una película sin tener ninguna información que resaltar o que pueda llamar la atención por la asistencia de personajes con marcada trayectoria ideológica. De la misma manera ocurría con el informe de la proyección de la película rusa *Los colegas*, en donde se informa el lugar, la fecha y la situación de normalidad. Podemos observar entonces que el objetivo marcado por la estrategia de vigilancia en 1963 ponía en el foco de las espías a las proyecciones de las películas.

Para el 16 de marzo el memorándum realizado por el empleado/espía Giménez, recoge datos del número de asistentes a las proyecciones de las películas francesas *El Soplón* y *Volcanes dormidos*, se detalla la asistencia de 1200 personas entre artistas y público en general. Para el 18 de marzo el memorándum realizado por el espía Scianca, reporta la asistencia de 1300 personas a la proyección de las películas *El pequeño director* y *Il sorpasso*. El 20 de marzo se informa la asistencia de 1000 personas a la proyección de la película alemana *Deliciosa juventud*. El 21 de marzo se informa la asistencia de 900 personas a la proyección de la película española *Dulcinea* y 1300 personas a la proyección inglesa de *El mundo frente a mí*. Los memorándums en su gran mayoría en estos años son pequeños informes que hacen referencia a la cantidad de asistentes a las proyecciones de las películas. Ya no es como en los primeros años el predominio de los eventos y espectáculos, ahora son las películas y la asistencia las que predominan el contenido de estos memorándums.

Esta intención de tomar como referencia las películas; la importancia del análisis de los argumentos de las películas que ofrecen los recortes periodísticos; la ineficacia de las prácticas de vigilancia debido a la actuación tardía que, de alguna manera, significa actuar en base a la información de recortes periodísticos. Quizá estas sean las causas para que de aquí en adelante se observen cambios en la estrategia de las prácticas de vigilancia hacia el contenido de las películas programadas en el FIMP.

4.5. El contenido de las películas

Si en los primeros años de la década del 60 podíamos observar que los informes policiales estaban enfocados al seguimiento de personajes, a escuchas, a las infiltraciones que realizaban los espías con el fin de obtener información; para después pasar a enfocarse en los contenidos de los diarios y así, como hemos visto anteriormente,

informar de las películas que se proyectaban y la cantidad de espectadores que asistían a estas. Es a partir de aquí que observamos una ruptura en la calidad y el contenido de los informes policiales. Un cambio en la información que se brinda y que se puede identificar claramente en los informes realizados durante el festival de 1966.

En el informe del departamento “A” del 4 de marzo de 1966, número 151 se informa de la inauguración oficial llevada a cabo en el Teatro Auditorio del Casino Central, en el que se apunta, escuetamente, que se dio por inaugurado el festival con una cena al termino de las proyecciones nocturnas. Además que se adjunta el cronograma de proyecciones oficiales anunciadas por la organización. Hasta aquí podemos ver que la información no varía de acuerdo a los informes de años anteriores, quizá nos puede llamar la atención lo escueto del informe acerca de esta cena inaugural. Lo que si llama la atención es cuando se extiende en informar lo que se hará en los siguientes memorándums.

Cabe destacar que en posteriores apreciaciones de los filmes exhibidos, en la sucesión de sus diversas secuencias, argumentos, diálogos, fotografía o escenas veladamente significativas que arrojar se proyecciones de corte político de izquierda no se ha podido observar nada relativo a este aspecto salvo su diverso contenido social cuyas fases valga el comentario visto que abarcaría un extenso y exhaustivo análisis que de momento no sé aviene a las circunstancias. (DIPPBA, Registro 12218, folio 197)

Los objetivos son claros con respecto al enfoque que van a tener los futuros memorándums, es decir que en adelante los espías no solamente buscaran información a través de las técnicas de vigilancia utilizadas hasta este momento, sino que entramos a un nivel de análisis del argumento de las películas con el objetivo de buscar escenas que

arroje proyecciones de corte político. Esto como vemos no ocurre de un momento a otro, si no que ya lo veníamos viendo en los análisis de contenido que hacían los espías de las informaciones que se podían encontrar en los recortes periodísticos.

El uso del lenguaje especializado de los espías para describir el contenido de las películas es muy significativo. Como podemos observar, se utilizan nociones cinematográficas como secuencias, argumentos, diálogos, fotografía y escena como unidades que permitan describir de mejor manera si es que algún argumento tuviese inclinaciones políticas de izquierda. Podemos considerar el buen nivel de preparación y de libertad de estos agentes para poder discernir del contenido hasta donde es una película de corte artístico, social o político.

Por ejemplo, el memorándum número 158 enviado por el comisario Derlis Luppo jefe de la delegación DIPBA de Mar del Plata, se informa de las proyecciones del día previo a la inauguración del festival, se detalla el lugar, nombre de la película, el país de origen y la cantidad de personas asistentes. Hasta aquí el informe muy parecido a los años anteriores. Sin embargo este primer informe que hace referencia al contenido de una película, se observa información adicional acerca del argumento del film. En el caso de la película de origen alemán *Busco un marido* se señala que “no se apreciaron en el argumento de las película notas de carácter político o racial” (DIPPBA, Registro 12218, folio 210). Como vemos en este caso, aun así las películas exhibidas no tengan argumentos relacionados de carácter *político o racial*, de igual manera se hace un informe donde se detalla los 200 asistentes, el Teatro Auditórium como el lugar de la presentación, de carácter no competitivo y que cuenta con la participación de la actriz Karin Baal.

Como vemos en estos años, los espías no solo informaban sobre los movimientos y relaciones que se podían dar alrededor de los cines entre los invitados, sino que ahora

participaban de las proyecciones de las películas programadas en el festival. Es decir que los espías asistían como parte del público a las proyecciones, en ese sentido podríamos decir que se infiltraban como parte de los espectadores para poder observar en primera persona los argumentos que se exponían en las películas proyectadas.

En el caso de la película Soviética el *Último mes de otoño*, además de informar sobre el casting, el público y la dirección, podemos observar que el comisario no solo se limita a analizar si el argumento contenía o no un corte político o racial, sino que también tenía la facultad de calificar si era o no una obra de corte simplemente artístico. En este caso, sobre la película soviética se comenta que solamente era considerada como “una mera muestra de arte cinematográfico” (DIPPBA, Registro 12218, folio 210). Entonces los espías no solamente informaban de cosas prácticas y observables, sino que también hacían uso de sus subjetividades, conocimientos y opiniones para considerar si una película poseía tintes políticos o no; y además para opinar sobre el nivel artístico de una obra cinematográfica.

Las herramientas en las que se apoya el comisario para redactar estos informes con los análisis del contenido de las películas, las podemos observar en el uso de nociones especializadas, como por ejemplo cuando se refieren a la producción polaca *Mañana México* y la argentina *Castigo al traidor*, que “en cuanto al argumento de ambos films no se desprende en ninguno de los casos secuencias de carácter político o racial siendo simplemente muestras artísticas y de orden social”. Aquí se observa el uso apropiado del concepto de *secuencia*, entendida esta como unidad argumental compuesta por planos y escenas con un inicio y final y objetivo concreto. Es decir que la secuencia se constituye como la unidad más sencilla para extraer una intención de corte político del argumento de las películas, sin tener que entrar a realizar complejos análisis.

Los memorándums anteriormente mencionados, los cuales no tenían información relevante para ser considerados de carácter político se clasifican dentro del departamento S, es decir qué se clasificaban dentro de los archivos relacionados a los acontecimientos sociales en el FIMP. No es el caso de los informes en los cuales los espías y observan argumentos de carácter político de izquierda, en este caso los archivos se clasificaban dentro del departamento C, el cual hace referencia a documentos relacionados al comunismo. Es por ejemplo el caso de la película argentina *El ojo que espía/El ojo de la cerradura* (1966) dirigida por Leopoldo Torre Nilsson y escrita en colaboración con Beatriz Guido, en este caso se sostiene en el memorándum número 170 que:

El argumento muestra el actor principal como un fanático miembro de un grupo de terroristas con marcada tendencia nacionalista en una de las secuencias se observa un acto de desagravio a Domingo F. Sarmiento y posteriormente se aprecia un atentado contra el orden del acto que hacía la apología del prócer sin hacer mención expresa se deja entrever en el argumento una inclinación favorable al grupo “Tacuara”. (DIPPBA, Registro 12218, folio 215)

El movimiento Nacionalista Tacuara en aquellos años era una organización ultraderecha muy cercana a la iglesia católica, que en la primera mitad de los años sesentas se le adjudican varios actos terroristas, entre ellos la granada arrojada en el estreno de la película *Morir en Madrid*, película prohibida en un inicio por el gobierno del presidente Arturo Illia, para evitar problemas con la embajada de España, ya que se consideraba una película contra el grupo de los nacionalistas españoles, es decir contra el régimen franquista. Para el año 66, año de los informes, el grupo Tacuara se había diluido

en varias vertientes, incluida la de ideología del nacionalismo de la derecha peronista, que en los años 70's se hará más evidente³⁰.

Esta información subjetiva que extrae el informante, donde infiere que el argumento de la película deja entrever una inclinación favorable hacia el grupo Tacuara, nos deja ver que, no solamente entonces los informes estaban perdiendo su estricta objetividad si no que ahora tenía una cargada subjetividad, es decir los espías podían interpretar las películas y sacar conclusiones de lo que observaban en sus visualizaciones de acuerdo al contexto social en el que vivían. Experticia que han adquirido y que no puede parecer extraño si es qué entendemos el continuo aprendizaje que los ha llevado hasta este punto. Es decir, por un lado la lectura detenida de los artículos recortados de los cuales en su gran mayoría eran análisis de argumentos cinematográficos realizados por los cronistas de la época y por otro, la constante capacitación que se les brindaba a los agentes de la DIPPBA. En las generalidades que se establecen en el Legajo 25 de la Mesa C de los objetivos y funciones de la DIPPBA para el eficaz funcionamiento de las prácticas de vigilancia, se insta a la reorganización periódica dado que la realidad es cambiante, además que el personal que compone las delegaciones, subdelegaciones y búsqueda de información, son considerados importantes dentro de las estrategias de vigilancia y es conveniente que estén constantemente capacitados mediante cursos que se brindan en la Escuela Superior, “de donde saldrán oficiales capaces de juzgar cuales son los conocimientos apropiados para su fin particular”.

En el caso de la película oficial presentada al certamen en representación de Rumania fue la película *El domingo a las seis* que tenía que ser presentada el 4 de marzo pero se canceló y en su lugar se presentó la película alemana *Busco un marido*, no se ha

³⁰ Para más información sobre este grupo y su historia véase Gonzales Janzen, I. (1986). *La Triple A*. Contra punto, Buenos Aires y Bardini, Roberto (2002). *Tacuara: la pólvora y la sangre*. Océano, México.

podido saber cuáles fueron las razones. La película rumana fue reprogramada para el día 10 de marzo y tuvo la asistencia de 700 personas. El análisis que hace el agente sostiene que:

El argumento de la muestra rumana, desarrolla la acción en el citado país, a fines del año 1940, en pleno régimen fascista y los actores principales encarnan a una pareja que toma parte en la lucha clandestina contra el régimen imperante y en pro del socialismo. (DIPPBA, Registro 12218, folio 215).

Como vemos el análisis del espía se estructura en lugar donde ocurren los hechos, fecha en la que está ambientada, circunstancias en el que suceden los hechos y los hechos o acciones de sus personajes principales para lograr algo, en este caso la lucha contra el régimen imperante y en pro del socialismo. Si observamos el resumen que se hace en la Gaceta oficial número 2 del 1966 de la película en cuestión, la información es muy similar, con la diferencia en que en la gaceta se dice: “esta película es un alegato de los sentimientos fuertes y de las verdades sin engaños, un alegato contra el cinismo”. Estas diferencias son muy significativas, ya que para obtener otra lectura del argumento que no estaba en la información oficial. Los espías entonces, por lo menos en este caso, tenían que haber entrado a ver toda la película. Esto además se sustenta en que en todos los informes de las películas mencionadas en los informes se apunta la hora y el minuto de inicio y de igual manera la hora y minuto final.

Aquel año ganó el premio del Gran Jurado la película checoslovaca *Qué viva la República* de la cual también se hace un informe.

Sobre esta muestra es dable hacer notar que el argumento se basa en secuencias de la Segunda Guerra Mundial en las partes finales de la proyección, siempre referido a su trama, se vitorea el nombre del jerarca ruso desaparecido

José Stalin junto con el de la Unión Soviética y el Ejército Rojo. (DIPPBA, Registro 12218, folio 218)

Nuevamente podemos observar el uso de palabras técnicas como secuencia, trama y argumento. El enriquecimiento del conocimiento cinematográfico en los espías se va haciendo cada vez más evidente. Pero mucho más evidentes es el interés de la DIPBA por obtener información en primera persona, directamente de la fuente: de los argumentos de las películas. Es decir que el contenido de las obras cinematográficas ha ido tomando un papel importante como herramienta para dar cumplimiento a los primeros dispositivos de eficacia que se establecieron en la creación de la DIPBA.

Este interés en el contenido, se sustenta no solo en los memorándums que anteriormente se han analizado como ejemplo, si no que se observan en la mayor cantidad de informes que hacen referencia a las películas proyectadas dentro del FIMP de 1966. Entre ellas podemos nombrar: la española *Posición avanzada*, la americana *La vida en un hilo*, la francesa *Viva María*, de origen sueco *el Fuego*, la italiana *Yo la conocí bien*, la mejicana *Los bien amados*, la japonesa *El camino de las bestias*, entre otras.

4.6 La censura de los años sesentas a los ojos del FIMP

A partir de 1966 el FIMP sufre un quiebre en su programación por la intervención de las nuevas políticas que establece el nuevo orden cívico-militar denominado la *Revolución Argentina*, la cual destituyó al presidente Arturo Illia y reestructuró en base al *Estatuto de la Revolución Argentina* los poderes del estado . En consecuencia, el año de 1967 el festival no se llevaría a cabo en la Argentina; hasta su vuelta, un año después en 1968. “En junio de 1967, la recién creada Secretaría de Difusión y Turismo (SDT) anunció que el Estado ya no sólo financiaría, sino que tomaría a su entero cargo la organización de la edición de 1968” (Ramírez, 2019, pp. 139-60). Es en estas

circunstancias que el comité organizador del FIMP del 68 estuvo integrado por militares, hecho que no había ocurrido hasta ese momento. La presidencia estuvo a cargo del coronel en retiro D. Adolfo Ridruejo, la primera vicepresidencia a cargo del coronel en retiro Pedro E. Martí Garro y dentro del grupo de vocales se encontraba el coronel en actividad Ricardo Gutiérrez Aranda. La reestructuración que sufre la organización del festival, es entonces, la que constituye a la *censura* desde este momento, cómo la parte visible de este aparato de inteligencia policial y vigilancia dentro del festival.

Censura que estuvo siempre presente desde los primeros años del siglo XIX en Argentina. Como describe Ramírez Llorens (2016) Primero en los espectáculos teatrales que en 1910 ya eran calificados por el nivel de moralidad en el diario *el Pueblo*, y que a partir de 1927 se ocuparía también de la crítica moral de las películas estrenadas en Argentina. En 1938 la Acción Católica Argentina (ACA), en coordinación con el diario *el Pueblo*, se ocuparía de calificar la moralidad de los espectáculos de manera sistematizada y que luego en 1951 se vería reforzada por la creación “de la Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos, primer organismo de calificación de películas de nivel nacional” (p. 65).

Pero no siempre fue abierta y publica, sino que también solapada, o denominada censura implícita, ya que vendría a ser toda política de protección y promoción cultural y artística, y que a partir de 1966, volviendo al caso del FIMP, se constituiría abiertamente como parte del programa represor de las dictaduras que vendrían en los próximos años en Argentina. Represión que se observa en los documentos DIPBA de los años 70's y que están siendo estudiados por la Comisión por la Memoria, entre estos trabajos destacan las publicaciones de los dossiers producidos para la revista Puentes, que tratan las desapariciones y persecuciones de los militantes del Partido Revolucionario de los

Trabajadores durante la dictadura de 1976, la censura a ciertas músicas populares en los años 60 y 70, entre muchos otros.³¹

Ramírez Llorens (2016), estudia la censura en argentina entre los años de 1955 y 1973 y postula la hipótesis que enfoca en esta idea de censura implícita, es decir en cómo se definen las políticas de promoción y prohibición, las que según el autor, “se basó en la concepción que los distintos actores en pugna tenían en torno a los usos sociales del cine y (que) expresó las luchas por la legitimación de ese uso social frente al resto de los actores”. Actores principales como el estado, los católicos y los empresarios, pusieron en práctica “las políticas de promoción y prohibición formales o informales” a las cuales se fueron adhiriendo o rechazando el resto de actores, en algunos casos, “logrando un consenso en torno al uso social del cine como sano esparcimiento” (p. 34). En este sentido Ramírez Llorens sostiene que entre los años de 1955 a 1966 fue una etapa en la que se observa un proceso de conveniencia de intereses entre los grupos censores y empresarios cinematográficos, a diferencia del periodo que abarca los años de 1966 a 1973 en la cual se observa discordancias.

Esta primera etapa de conveniencia de interés, por un lado entre los poderes del estado y las organizaciones católicas que eran representadas en la ACA; y por otro la ACA con los grandes empresarios cinematográficos. Es decir que para el gobierno argentino estos grupos católicos, que en esos años gozaban de un reconocimiento en materia moral, eran funcionales para disimular criterios de control ideológico. A la vez que estos grupos católicos y empresarios cinematográficos, en especial las distribuidoras americanas, veían “articularse sus interés morales y comerciales en el concepto de sano esparcimiento” (Ramírez, 1996, pp. 108-119) y que dio como resultado la prohibición de

³¹ Podemos encontrar los trabajos publicado en la página oficial del CPM <http://www.comisionporlamemoria.org/project/dossiers-revista-puentes/>

solamente siete películas americanas en este periodo, entre las que se encuentran *Yo cambié mi sexo* de Ed Wood, *La Venus desnuda* de Ove Sehested, *Propiedad privada* de Leslie Stevens, *Deseo bajo los olmos* de Delbert Mann, *La seductora* de Vicente Minnelli, *La mujer de Satanás* de Curtis Bernhardt y *El hijo de Simbad* de Ted Tetzlaff.

Este amplio estudio realizado por Ramírez Llorens sobre la censura en estos años, no sirve de contexto y que si bien podemos estar de acuerdo en que estos primeros años de la década del 60 se puede sostener en que hubo un consenso del uso social del cine dentro de una idea de espectáculo de sano esparcimiento, sucedieron hechos que ahora podemos observar gracias al análisis de estos archivos DIPBA y a través de los eventos ocurridos en el FIMP, que no fue un consenso generalizado, si no que existió un grupo de cineastas independientes que no comulgaron con este consenso.

4.6.1 En los Ojos del FIMP

Desde la creación de la DIPBA en 1956 se establecieron los requerimientos para su correcto funcionamiento, en dónde podemos observar que uno de sus objetivos era prevenir y reprimir la protesta social y que su implementación estuvo a cargo de los militares bajo la conducción del General Carlos Tomaso Montore, quien con “una mentalidad maccartista” que “se apodero de los organismos militares” que exigieron “reemplazar a las autoridades civiles en la represión del terrorismo y de las actividades subversivas” (Funes y Jashek, 2005).

En el Legajo N° 25 Central de Inteligencia. Departamento “C”, se expresa claramente que la recolección de información y el suministro oportuno a los organismos pertinentes son para “conjurar o contrarrestar una posible alteración pública en los órdenes: sindical, cultural, económico, político etc.” Cómo vemos si anteriormente se observa un planteamiento de censura moral y que públicamente se llegaba a consensos,

con estos archivos podemos observar qué detrás de estas justificaciones morales existía todo un mecanismo militar para llevar a cabo una censura enfocada en los siguientes objetivos:

Se recalca la conveniencia de ejercer un control más estricto sobre las actividades comunistas en el agro, que en estos momentos todos parece indicar que ha recrudecido, como así también en los medios intelectuales y artísticos y en especial en los teatros independientes.

Este plan de censura ideológica, que no podía ser pública en 1957 ya que no estaban reprimidas las actividades comunistas, debía de aprovechar esta *libertad* que gozaban y que propiciaba que muchos individuos pongan en evidencia su inclinación a la tendencia comunista y así poder catalogarlos e incluirlos en la nómina de simpatizantes de la ideología marxista. Para este fin se recalca que las tendencias comunistas eran muy intensas en las esferas intelectuales, por lo que había que tener una severa y discreta vigilancia en colegios, universidades e instituciones similares.

Cómo vemos entonces, estas vigilancias estaban establecidas con el fin de reprimir futuras actividades de índole comunista, que como dijimos anteriormente se concentran en su gran mayoría en los ámbitos intelectuales y artísticos. El FIMP no sería ajeno a estas vigilancias como hemos visto anteriormente y como veremos a continuación tampoco de la materialización del objetivo final de estas vigilancias que es la censura.

El FIMP de 1959 gozó de la libertad que el Decreto-Ley 62/57, el cual igualaba la libertad de expresión en el cine con la que poseía la prensa, y se enfocaba en razones educativas más en que las morales, en ese sentido la iglesia no dejaba de tener injerencia en las políticas de censura, ya que durante el gobierno de Frondizzi los grupos católicos tenían una gran influencia en las políticas educativas. Estos primeros años del FIMP

entonces no se observan actos censores públicamente relacionados con las ideologías políticas, seguían siendo solapadas por las censuras de orden moral, educativo y económico o de *promoción*. De promoción, por ejemplo, en 1960 el órgano sensor del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), nacido con el Decreto-Ley 62/57, fue muy criticado por productores, directores, críticos y cineclubes, quiénes expresan su sorpresa antes las calificaciones de películas como *Los de la mesa 10* de Simón Feldman, la cual fue calificada en categoría “B”, lo que la privaba de la exhibición obligatoria en la salas nacionales, como también a participar de los premios oficiales que dicha institución nacional repartía. En aquel año, por el contrario, se calificó con la categoría “A” a la película de Armando Bo *Favela*, considerada por la crítica de entonces de baja calidad cinematográfica (Buela et al. 2010, p. 928). Gracias a la presión de la crítica el poder ejecutivo obligo que la película de Feldman fuese reclasificada y considerada como candidata a los premios.³²

La situación de la industria cinematográfica de argentina en los años 60 pasaba por una crisis económica que hacía a muchas producciones depender de los premios del INC. A través de su ente calificador cortaba o daba alas al futuro de las productoras. La clasificación consistía en que si una película obtenía la categoría “A” era de exhibición obligatoria y con derecho a todos los beneficios del decreto-ley otorgaba, es decir tener acceso a créditos bancarios, fondos de recuperación industrial, premios especiales a la producción, entre otros beneficios; y si se obtenía la categoría “B” no se consideraba de obligatoria exhibición y además no gozaba de los beneficios de la categoría “A”. Estos premios que habían sido creados para impulsar el cine de calidad, fueron muy criticados en varios artículos

³² Del mismo modo Salvador Sanmaritano reclamaba respuestas urgentes ante este escándalo en Sanmaritano, S. (1960). Respuestas urgentes. *Tiempos de cine*, Año 1 (3), 1. Recuperado de <https://issuu.com/festivalinternacionaldecinedemardel/docs/tdc3>.

publicados por HAT, donde se hacen constar hechos extraños que suponen manipulación en los premios en detrimento de los films independientes.

El caso de la película *Shunko* de Lautaro Murua que era considerada en 1960 por la crítica cinematográfica como el film del año y que además obtuvo el premio a mejor película de habla castellana y mejor película argentina en el FIMP de 1961, fue excluida de los premios. Según HAT en el artículo publicado el 11 de mayo de 1961:

No es una situación que pueda inducir a alegría. Es por el contrario una crisis de ideas y de dinero una falta de correlación entre la ley (que dispone el proteccionismo para producir un mejor cine) y la industria que no solo produce lo peor y se beneficia empero del proteccionismo, sino que organiza la oposición el boicot contra los productores independientes que quieren hacer un cine más auténtico de asunto o exigen te deforma. (Buela et al., 2010, p. 928)

Estos años se hacían complicados para las pequeñas producciones, la exigencia para la producción que establecieron los gremios como por ejemplo el número mínimo de 26 personas en una producción era casi imposible de cumplir. Feldman y Getino recuerdan que era muy complicado entrar en la industria. Feldman recuerda que no hubiera podido realizar *El negocio* (1959) si no incluía al director profesional Viñoly Barreto como supervisor de dirección. Tenían que cumplir con las cuestiones reglamentarias del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA), además de esto, recuerda que el sistema cinematográfico era como un *castillo feudal* que no permitía ver que había dentro (Vidas de película, 2013), es decir que en los primeros años sesentas, los jóvenes que quisieran hacer su película estaban relegados a los cortometrajes o a la producción no profesional.

Pero también, películas reconocidas por su calidad o su innovación como *Shunko* y *Alias Gardelito* de Lautaro Murua en 1961, *Los Inundados de Birri* en 1962, *Dar la cara*

de Martínez Suárez y directores como Rodolfo Kuhn, David José Kohon y Leonardo Favio, sufrieron la hostilidad de las grandes industrias de aquella época. En el FIMP por el contrario estas películas y directores fueron muy bien recibidas, lo que nos hace inferir que la programación de las muestras en estos primeros años de la década del sesenta, el FIMP gozaba de independencia o privilegio al no ser competencia comercial con las distribuidoras y productoras que participaban de la industria argentina en conveniencia con el estado, es decir que no ponía en peligro el acuerdo tácito de intereses que plantea Ramírez Llorens.

Privilegio cómo podemos ver en el año de 1963 cuando la película húngara *Tierra de los ángeles* tuvo algunos inconvenientes para ser admitida por la carga política del argumento. La película había sido invitada por el FIMP, pero el Servicio de Inteligencia del Estado (SIDE), después de su visionado la retuvo por que la entendían como un exaltación a la revolución, sin embargo, después de hacer algunas consultas a pedido de los organizadores del festival, el INC “aconsejo respetar la libertad de expresión, mantener el film en el certamen y sugerir que sería fácil impedir luego sus exhibiciones comerciales en la Argentina” (Buela et al. 2010, p. 720). El organismo censor hacía entonces una diferencia entre las exhibiciones en el festival y las exhibiciones comerciales, además observamos que en el caso de las películas que participaban en el festival tenían un tratamiento especial y no dependían de las calificaciones del INC. Las películas del festival tenían privilegios especiales en aduanas, lo cual las hacía saltar cualquier excusa de censura moral o educacional de esta conveniencia de interés entre estado y católicos, si no que como vemos hacía intervenir a la SIDE retratando públicamente la existencia de la censura ideológica.

La censura fuera del FIMP cada vez se hacía más visible. Un hecho importante fue la publicación del decreto ley 8205/63 promulgada por el presidente José María Guido

pocos días antes de dejar la presidencia a Arturo Illia en 1963, donde se autorizó la creación de un organismo independiente integrado por tres representantes del Ministerio de Educación y Justicia; tres del Consejo Nacional del Menor; tres del Consejo Nacional de Educación y uno representante por cada una de las siguientes instituciones: la Liga de padres de familia, la Liga de Madres de Familia, el Instituto de la Familia, el Movimiento Familiar Cristiano, la Obra de protección a la joven, la Unión internacional de protección a la infancia, las Obras privadas de asistencia al menor. Estos 20 representantes tienen voz y voto mientras que el representante de los productores cinematográficos y otro de los exhibidores la integraban con voz pero sin voto. Este Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica (CHCC) no dependía del INC como hubiera sido natural, si no que dependía del Poder Ejecutivo a través del Ministerio de Educación y Justicia (Ramírez, 2016, p. 92). En la revista Tiempos de Cine número 16, en su editorial, se expresa el rechazo rotundo de este Decreto Ley y lo califica de *aberración humana* qué personas sin conocimiento cinematográfico poseen el derecho a cortar y censurar una película (Tiempo de Cine, 1964, p. 3).

Tiempos de cine entre los años de 1960 y 1965 mantuvo sus editoriales críticas a todo tipo de censura, en las ediciones 18, 19 y 20 podemos leer en sus editoriales la advertencia a que el CHCC siga sus actividades y “que sea este el encargado de autorizar el estreno de todos los que se quiera exhibir en Argentina y de cortar las copias que les parezcan” (Tiempo de Cine, 1965, p. 2), sin tener entre sus integrantes personajes de reconocido conocimiento cinematográfico. También hace eco del secuestro de la película *Morir en Madrid* (1963) del documentalista francés Frédéric Rossif, película que en España no cayó bien a la dictadura Franquista y que en Argentina, en su afán por no tener problemas con la embajada española, fue prohibida. *Morir en Madrid* significó en Argentina una de las batallas libradas entre el distribuidor y abogado Nestor Gaffet y la

censura impuesta por la CHCC, la cual había prohibido la exhibición de la película. El recurso de amparo realizado por Gaffet tuvo como resultado el fallo del Dr. Eduardo Vila, donde ordena la devolución de las copias secuestradas y de no interferir en su exhibición. Además que ordena que se denuncie al ex presidente José María Guido por haber firmado el decreto ley 8205/63 que “establece la censura previa prohibida por la Constitución Nacional en su art. 14”. La CHCC era el brazo directo de las decisiones políticas del gobierno argentino en temas de censura. Este organismo que pasaba por alto las recomendaciones del INC, fue considerado por algunos senadores como un decreto que va en contra de los principios de un régimen democrático. El proyecto de ley presentado el 23 de octubre de 1965 pedía la derogatoria de dicha ley y que se vuelva a los principios del decreto ley 16385/57 de 1957 que equiparaba la libertad de creación cinematográfica con la de la libertad de prensa. (Tiempo de Cine, 1965, p. 2)

Este proceso judicial que llevo a cabo la distribuidora de *Morir en Madrid*, describe a la censura estatal bajo el interés político que había que llevar a cabo. Aunque al final la película pudo ser exhibida, muchas otras se vieron afectadas, ya que sus exhibidores decidían no interponer estas medidas judiciales, como por ejemplo *El Silencio* (1964) de Ingmar Bergman la cual se estrenó con muchos recortes. La situación que se vivía en ese momento era de preocupación por el futuro del cine argentino y de los jóvenes cineastas. La declaración de Leopoldo Torre Nilsson sobre el momento en el que vivía el cine argentino es muy significativas:

Es evidente que el cine argentino está en crisis... me preocupa por la posibilidad de que las futuras generaciones argentinas puedan expresarse mediante el cinematógrafo... Ayer nomás me preguntaban si yo, en una o dos frases, podía sintetizar que se debía hacer para mejorar las decaídas posibilidades de expresión dentro del cine argentino. Y lógicamente no podía

contestar con una o dos frases pero tengo la sensación de que el remedio existe, de que la terapéutica inicial no para ser un buen cine argentino, porque eso dependerá después de inspiraciones, de personalidades, de sensibilidades, de imaginaciones, pero si la terapéutica para darle a esas inspiraciones e imaginación es la posibilidad de que puedan desarrollarse. Esta terapéutica es bien concreta, bien visible y tenemos la obligación de enunciarla y denunciarla permanentemente. (Tiempo de Cine, 1965, p. 3)

Esta declaración de uno de los directores de cine que gozaba de un prestigio internacional gracias a su gestión *personalísima* es descriptiva de la época. Torre Nilsson y Fernando Ayala abrieron las puertas de sus producciones a jóvenes cortometrajitos con la intención de fomentar nuevos valores en la industria cinematográfica. La preocupación por el futuro de estos jóvenes, le convertía en uno de los principales críticos al sistema establecido en estos años, que aunque con pequeños triunfos como el de *Morir en Madrid* y el proyecto de ley presentado por los diputados en 1965, para el siguiente año con el golpe de estado del 66, como veremos luego, se incrementaría y ocuparía todos los espacios. El FIMP, que desde sus inicios se convirtió en unos de los principales espacios en los que se podían discutir estos temas de censura, para el año de 1968 será uno de los organismos en los que la censura se haga visible.

4.7. El FIMP contra la censura

Cómo se puede ver, el Festival de Cine de Mar del Plata en los primeros años sesentas estuvo alejado de los alcances de la censura que ocurrían en la industria argentina. Por ese motivo es que desde 1959 se convierte en un espacio de encuentro donde poner visible los casos de censura que venían sucediendo. Desde las primeras

reuniones en 1959 entre directores, actores y el director del INC en aquel año, el Dr. Zolezzi, se aclaraban todas las preocupaciones y dudas sobre la función del INC.

Para 1960 se llevaría a cabo, por primera vez, el encuentro internacional entre realizadores, teóricos y, en general, personalidades del mundo del cine. Estas reuniones y encuentro tuvieron como resultado la declaración de Mar del Plata de 1960.

- La declaración de Mar del Plata

Dentro de los hechos ocurridos en el festival de cine de Mar del Plata de 1960, se llevó a cabo el Encuentro Internacional entre realizadores, críticos y otras personalidades del mundo del cine. Como narra HAT, dichas reuniones eran “el tipo de cosas que solo se puede hacer en un festival... porque en pocas ocasiones similares se podría juntar gente de tan alto nivel” (Buela et al. 2010, p. 649), personalidades como por ejemplo George Sadoul, George N. Fenin, Kawakita, Derek Prouse, Narciso Pousa, Beatriz Guido, Saulo Benavente, Walter Hugo Khouri, Fernando Ayala, Torre Nilson Carlos Burone, entre otros. Dentro de las discusiones se plantearon dos puntos importantes: el primero fue un manifiesto sobre la censura que había ocurrido con la película *Los amantes*; el otro punto fue la propuesta para crear un organismo internacional que se ocupe de intercambiar películas de todos los países, y que ese intercambio ocurra sin las restricciones de aduanas ni las censuras comerciales.

En el caso de la censura, podemos observar en el artículo publicado en la Gaceta del FIMP por Edmundo E. Eichelbaum, coordinador del encuentro entre críticos y teóricos del cine, quien desde una opinión oficial del FIMP, criticaba las actitudes del gobierno y sostenía que “lo que menos le importa al gobierno es la inmoralidad...lo que les importa y preocupa es la fuerza exaltante, renovadora transformadora, del arte verdadero” (Eichelbaum, 1960, pp. 2-3).

Ese mismo año, paralelamente a las discusiones y debates internacionales, en el FIMP se reunieron personalidades de la industria cinematográfica argentina para discutir el alcance de las leyes de fomento al cine, teniendo como resultado la siguiente declaración:

- **Declaración de *estado de movilización* del cine argentino.**

En el encuentro llevado a cabo en el hotel Nagará diversas personalidades del cine argentino declararon en estado de movilización a la cinematografía argentina, debido a la demora legislativa en sancionar la Ley de Fomento al Cine Nacional, en dicha reunión se constituyó una comisión integrada por Ulyses Petit de Murat, Fernando Ayala, Luis Sandrini, Eduardo Bedoya y Ramón Martínez quienes serían los encargados de coordinar las medidas a tomar (DIPPBA, Registro 12218, folio 85). Los coordinadores mantuvieron una reunión con el presidente del Instituto de Cinematografía Argentina el Dr. Emilio Solezzi. Después de dicha reunión brindaron una conferencia de prensa donde el director Fernando Ayala agradeció el apoyo en los momentos difíciles por la que atraviesa la industria argentina y aclaró que no representaba a toda la industria si no que se dirigía en nombre de la denominada Unión de Cine Argentino. La protesta fue debido a que la Cámara de Senadores había rechazado las modificaciones que el grupo de cineastas habían planteado. En concreto, “se trató con bastante amplitud todo lo relativo al problema de la Ley de Fomento al cine nacional y las características de las modificaciones introducidas en el proyecto del Poder Ejecutivo que rechazó el Senado” (DIPPBA, Registro 12218, folio 85). Se buscaba una ley que proteja el cine argentino y en la que estuvieran representados todas las ramas de la producción, la creación, los obreros, los cineclubes y los cortometrajistas. También se solicitó una prórroga de los créditos estatales, ya que “sin estos no pueden empezar nuevas producciones, lo que afecta en especial a los chicos y a los independientes” (Buela et al. 2010, p. 656).

De la misma manera para 1961, en el FIMP de aquel año se llevó a cabo la segunda reunión de intelectuales y críticos cinematográficos para discutir la libertad de expresión en el cine. La importancia del FIMP residía en el interés de sus organizadores por dar importancia a la asistencia de teóricos, críticos y directores. El segundo encuentro de teóricos y críticos fue un éxito, el cual conto con la participación de Cesare Zavattini, Juan Antonio Bardem, Karel Reisz, Jerzy Passendorfer, Edgar Morin, Cuenca, Baker, Castello, Morandini, Marcel Martin, entre muchos otros de reconocida trayectoria internacional. Entre los latinoamericanos que participaron estuvieron, Roa Bastos, Roman Viñoly, Simón Feldman, Sixto Pondal Ríos, Di Nubila, Fernando Ayala, Torre Nilsson, entre otros, además del público que pudo asistir. El tema en cual giro el encuentro fue titulado “La libertad de expresión en el cine”. Las exposiciones y discusiones fueron muy variadas, los temas peligrosos, los distintos tipos de censura, las limitaciones del creador y la angustiosa situación de la argentina. Jorge Fenin (1961) se refiere al congreso como un *profundo baño espiritual*, y afirma que el FIMP se ha consolidado como una competición seria, y que sus rasgos, con los que se diferencia de cualquier otro evento de su naturaleza, fue la gran concentración de teóricos, escritores, críticos, directores que jamás se haya visto en un acontecimiento internacional de esa clase. Fenin además resume su experiencia en las siguientes palabras:

Muy satisfactoria. Los contactos realizados sobre una base espiritual de discusión entre los huéspedes internacionales, las relaciones estrechas con los talentos creadores argentinos, la participación en los temas dinámicos del progreso del cine, son todos factores positivos de un hecho que no ha de ser olvidado... La comunicación de ideas sobre una base internacional, representa una de las contribuciones más importantes al progreso del hombre y las ideas.

(Fenin, 1961, p. 18)

El teórico y crítico J. A. Mahieu recoge para tiempos de cine los pormenores de la reunión y las extensas ponencias sobre censura, en especial la del filósofo francés Edgar Morín, quien definió la censura como un limitante del pensamiento que conduce a un arte infantilizado que se sostiene por un pensamiento idéntico. Otros intelectuales trataron temas de censura como la autocensura, la censura sindical. Alborotaron el ambiente algunas ponencias como la de J. Potenze, quien sostuvo que el miedo de los productores a la censura era uno de los aspectos limitantes en el cine. También se plantearon los aspectos de defensa legal ante posibles denuncias de censura. Mahieu resume su intervención en las siguientes líneas:

La acción de los factores políticos, económicos y religiosos de poder se manifiesta siempre como un factor esterilizante, quietista que impide los testimonios directos del artista a través de los diversos tipos de censura. Es necesario pues resguardar la libertad de aquel para que a su vez el espectador posea todos los elementos de juicio que inciden en su cultura. (Mahieu, 1961, p. 9)

La idea era llevar a la práctica lo que ahí se había debatido y no dejarlas en aisladas declaraciones teóricas. Por ejemplo Torre Nilson propuso la realización de una película que muestre los casos de censura y Feldman, de igual manera, sostenía que la idea era observar las presiones indirectas que actúan sobre las posibilidades técnicas, directa alusión a que los jóvenes cineastas tenían muchas trabas para desarrollar sus proyectos por disposiciones sindicales que eran difíciles cumplir.

Para solventar los problemas de la industria argentina se plantearon los siguientes puntos:

- Los directores argentinos, así como a los autores y libretistas deben establecer contactos más cercanos con los críticos y teóricos de su país para mantener a los últimos familiarizados con sus problemas creativos, y así ayudar a crear un clima de crecimiento saludable para una serie dinámica y original de trabajos cinematográficos verdaderamente creadores.

- Los críticos argentinos que están realmente muy cultivados en su profesión y que representan una gran fuerza, se insta a mantener una campaña en sus respectivos diarios revistas y periódicos para facilitar el debido desarrollo de talentos creadores para agitar los diferentes problemas que enfrentan los directores y autores para contribuir de un modo flexible a la creación de un frente espiritual común apto para operar como una fuerza de ataque *vis a vis* con los productores distribuidores y exhibidores.

- Se exhorta a los productores argentinos a unirse a las filas del arriba mencionado frente común de autores directores y críticos a fin de incrementar sus esfuerzos dirigidos a colocar sólidas bases para una simbiosis efectiva de guías para lograr un desarrollo de la creación artística, tanto en el aspecto técnico como el industrial. Además de la consideración de un inmenso mercado para el cine argentino en Sudamérica, destruyendo algunos monopolios fosilizados que están estorbando el progreso de tiempo e ideas.

En resumen, se hace un llamado para unir fuerzas antes las adversidades que el cine argentino y mundial atravesaba en aquellos años. Estas manifestaciones son significativas desde el lenguaje utilizado, como cuando refieren a la creación de un *frente espiritual común* entre productores, distribuidores y exhibidores con los autores y directores, con el objetivo de derrumbar los *monopolios fosilizados* que no permiten el desarrollo de nuevas ideas y el progreso de las producciones argentinas.

El FIMP se convirtió en estos años en el lugar, por excelencia, de reunión y debate sobre temas de cine. Como recuerda el crítico cinematográfico estadounidense Dwight Mac Donald: “el festival marplatense ha hecho de estas reuniones encausadas hacia la dilucidación de aspectos teóricos del cine, un hecho esencial de su existencia anual” (Mac Donald, 1963). El año de 1963 la incorporación de la Universidad de Buenos Aires en las actividades de estas reuniones la consolidó aportando su experiencia con profesores e intelectuales que para Mac Donald marcó un punto decisivo en la historia de estos encuentros cinematográficos.

Esta especie de institucionalización que adquirieron los encuentros cinematográficos, hizo que el FIMP no solo sea una plataforma de discusión para los teóricos, críticos, técnicos y en general personas relacionadas al cine como venía ocurriendo hasta estos años, sino que también se adhiera la participación de organismos oficiales en representación del gobierno argentino. Esto ocasionó que los temas de discusión estén enfocados en temas de políticas de estado. En la Gaceta Nro. 5 del FIMP del 21 de marzo 1965, Alfredo Grassi, interventor del INC con el presidente Arturo Illia, escribe sobre las acciones tomadas para salir de la crisis. Este hace un recuento de los avances durante su gestión en asuntos de reactivación de la industria y el enfoque en el fomento a los nuevos creadores. Grassi sostiene que el INC “cree firmemente el cortometraje la película documental el cine experimental son absolutamente necesarios para la formación de quiénes tarde o temprano tendrán que manejar la industria filmica argentina.”

Como podemos observar, para 1965 el enfoque de las políticas del INC, bajo las directrices del ministerio de Educación y Justicia, se ven reflejadas en el contenido de los aportes del congreso de teóricos de cine en el FIMP de aquel año. Además es llamativa la participación activa de los representantes oficiales presidiendo las reuniones, como es

el caso de la reunión presidida por el profesor Antonio de la Torre, sub secretario de cultura, donde participaron de dicho conversatorio sobre el cine como cultura, representantes de las universidades, escuelas de cine, del INC, de la sub secretaria de cultura, de las cinematecas y de los cineclubes. (Corral: 1965)

Este recorrido a través de las reuniones de teóricos y en general de personas ligadas al cine, nos muestra que a un inicio el FIMP se constituyó como un espacio de activismo en contra de los tipos de censura que se aplicaban en la industria cinematográfica. Espacio donde personajes con un mismo interés se unen para hacer frente a los obstáculos que tiene que sortear la producción del cine en la Argentina, en especial la independiente. Pero en los últimos años, junto al prestigio que fueron obteniendo estas reuniones, se observa que la participación de los organismos estatales cada vez estuvo más presente. A continuación veremos cómo este proceso de oficialización, termina con el completo secuestro y manejo del FIMP por parte de la dictadura de Juan Carlos Organía.

4.8 La censura se hace visible en el FIMP

Como dijimos anteriormente, para 1968 el FIMP fue organizado por primera vez por el INC, institución que nombró a ex militares en la presidencia y en el comité organizador. El coronel en retiro Adolfo Ridruejo, que a su vez era administrador del INC, ocupó la presidencia del FIMP en aquel año. Ridruejo tuvo que viajar a Europa y asegurar ante el FIAP, que el objetivo del FIMP no tenía fines propagandísticos para engrandecer la imagen del dictador.

En los archivos de la DIPPBA de 1968, podemos observar que las solicitudes de SIDE para llevar a cabo las vigilancias no se hicieron esperar. Las directrices para que la delegación de Mar del Plata de la DIPBA, en aquellos años SIPBA, informe de las

llegadas de los participantes y todos sus movimientos. Se informa de la llegada del embajador de la U.R.S.S Juri Volsqui y su esposa como también del delegado comercial Juan Diakov. En otros memorándum se advierte de la llegada de los diplomáticos de la embajada Húngara, de la embajada Yugoslava, de igual manera se solicita se informe de las actividades y contactos. Estos primeros folios estaban inscritos en la categoría “C”, que como hemos dicho se refería a los temas relacionados con acciones comunistas.

Como parte de lo que podríamos considerar un protocolo, que hemos venido observando desde los primeros informes policiales de 1959, el comisario inspector de la delegación SIPBA de Mar del Plata, Luis Eduardo Barreda, hizo el informe número 154 con fecha 9 de marzo del 68, tres días después de la inauguración del festival, donde detalla las actividades y la programación prevista del festival día por día, del personal y sus funciones, prensa asistente y delegaciones participantes. En el apartado titulado *el desarrollo del festival*, el documento narra los acontecimientos detalladamente día por día incluyendo las horas desde el comienzo del festival. El comienzo del festival no tuvo el mejor ambiente para llevarse a cabo de la mejor manera debido a dos circunstancias que puso en aprietos a los organizadores. La primera de ellas fue las dificultades propias de una organización debido a la inexperiencia de los organizadores y la segunda, y más importante, fue el “boicot” de los artistas argentinos. Estas dos situaciones hacían que los espías tengan la sensación, en un primer momento, que el FIMP del 68 tenga características poco alentadoras. Este boicot hacía referencia al paro de actores que por decisión del gremio acordaron no participar de este festival. Por tales motivo la presencia de actores fue muy escasa en la inauguración. El director y guionista italiano Alberto Sordi fue la única figura de renombre y, entre los actores argentinos, la única excepción fue Pablo Palitos y la actriz Isabel Sarli.

La vigilancia, siguiendo las directrices del SIDE, se enfocó en las delegaciones polacas, rumanas, checoslovaca, yugoslava, húngara y soviética. Se registraron los numerosos encuentros entre embajadores, delegados comerciales y en general distintos funcionarios de las embajadas de los países antes mencionados. Si bien se observa que las numerosas negociaciones comerciales, los encuentros entre estas embajadas, los productores argentinos y la Cámara de Exportadores de Mar del Plata se estaban llevando con normalidad, una de las características del festival se estaba viendo afectada por la ausencia de los actores. Las delegaciones extranjeras intercedieron a la Asociación de Actores Argentinos para que, por el bien del festival, depusieran el paro. Dicha asociación tomo en cuenta el pedido y organizó una reunión en Buenos Aires sin resultados positivos, es decir se mantenía el paro, sin embargo vieron por conveniente organizar un agasajo a las delegaciones extranjeras con el motivo de expresar que la actitud adoptada no tenía nada que ver con la presencia extranjera. La discusión entre actores marcó la tendencia en el festival de aquel año, los reproches que hicieron al sindicato algunos actores que si participaron de aquel festival. Isabel Sarli adujo que nunca fue considerada cuando solicitó asociarse al Sindicato de Actores, por lo tanto “no estaban agremiados a dicha entidad y no tenía en esta circunstancia ninguna clase de compromisos contraídos” (DIPPBA, Registro 12218, folio 249).

En el plano cinematográfico, las proyecciones, en general, se llevaron a cabo de acuerdo a los cronogramas establecidos. Las películas premiadas se dieron a conocer en el acto de clausura que según informe oficial del Gran Jurado designó como mejor película a la norteamericana *Bonnie and Clyde*; como mejor argumento a la también película norteamericana *El incidente*; la mejor dirección al húngaro Jordi Ribes por la película *Tres noches de un amor*; mejor cortometraje a la polaca *Linterna mágica* y el premio de la oficina católica internacional concedió su galardón a la película Soviética

Los álamos de la calle Pliushja. Después de la premiación se continuó con la fiesta en el Hotel Hermitage, “lugar este donde las autoridades argentinas que representadas lamentablemente por una minoría ofrecieron un copetín seguido de una cena y baile a todos los integrantes del presente festival”. Estos premios llaman la atención porque las películas que resultaron ganadoras fueron de países considerados del grupo *cortina de hierro* y, llamó la atención especialmente, que el premio del grupo de católicos se le haya otorgado a una película soviética, dado que el año anterior se suspendió el festival porque, según Jorge Miguel Couselo, el Festival de 1967 “los militares en el poder no estaban de acuerdo con que participaran las filmografías de los países del Este” (Couselo, 1995, p. 239)

Toda esta recopilación de información recogida por los espías ocurridos dentro del festival de 1968, se envió en un resumen hecho el 21 de marzo al finalizar el festival al señor Secretario de Información de Estado. Dicho informe elaborado por la SIPBA está catalogado dentro del departamento “C” y no se observa toda la información recopilada. Se obvia las discusiones entre los actores, la presentación de las películas y las premiaciones. Se privilegia los movimientos del embajador Ruso y sus acompañantes, los diplomáticos lituanos, húngaros y la interacción de estos con los comerciantes de Mar del Plata.

- La doble información

Junto este informe realizado por la Delegación del SIPBA de Mar del Plata, dentro de los archivos podemos encontrar el memorándum número 3112 de la dirección de Coordinación Federal División de Asuntos Extranjeros departamento adjunto a la

Policía Federal dirigida por el coronel Jorge Antonio Dotti.³³ El memorándum consta de 6 folios encabezados por la frase *estrictamente confidencial y secreto* y fueron distribuidas 21 copias dirigidas a todas las direcciones policiales, entre las cuales se encontraba el ejemplar número once dirigido a la SIPBA. Si bien el memorándum tiene la misma información que elaboró la delegación de Mar del Plata, esta nos proporciona algunos detalles de la censura impuesta a algunas películas presentadas en el FIMP de 1968.

4.8.1 Censura dentro del FIMP

El golpe de estado de 1966 que puso en la presidencia a Juan Carlos Organía, como señala Ramírez Llorens (2016), “generó un clima de ofensiva moralizadora” en varias de las provincias argentinas, que llevaron al cierre de cines, teatros, secuestro de revistas, entre otros sucesos (p.179). Como también recuerda HAT el gobierno *ejerció una censura tremenda* que obligó a cerrar la revista Adán donde este escribía. El contexto en el que se desarrolló el festival del 68 fue bajo la Doctrina de Seguridad Nacional³⁴ como política de represión ideológica impuesta por la dictadura de Organía, quien tenía al Ministerio del Interior a su servicio y este a su vez a la CHCC, organismo encargado de aplicar la censura a los contenidos de las películas.

La presencia de la CHCC en el Festival de 1968 por primera vez desde su creación en 1963, que como dijimos anteriormente, era el “organismo estatal que estaba encargado

³³ Acusado de crímenes de lesa humanidad por la masacre de 64 presos en la cárcel de Villa Devoto en 1978 14:25 › Pagina 12 (2014) *La Masacre del Pabellón 7 fue un "crimen de lesa humanidad"* recogido de <https://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-253052-2014-08-15.html>

³⁴ La Doctrina de Seguridad Nacional, es un concepto que sirve para definir las características que tuvo las políticas aplicadas por los EEUU. en los países de Latinoamérica, con la finalidad de garantizar la seguridad regional, que se veía amenazada por los movimientos revolucionarios. Los militares de los países latinoamericanos eran instruidos con técnicas de contrainsurgencia en la Escuela de las Américas. Podemos encontrar más información al respecto en Basail, M. A. (1983), Arriagada Herrera, G. (1981), Pion- Berlin, D. (1988) y Comblin, J. (1977).

de calificar las películas por edades y tenía potestad para ordenar cortes” (Ramírez, 2016, p. 153), ocasionó muchos momentos de tensión, ya que exigió el corte de planos de la película dinamarquesa *La gente se encuentra* que fue presentada ante el Gran Jurado sin la asistencia de público. Ante estos hechos Raimundo Calcagno, el presidente del Jurado Internacional de la Crítica, en representación de los demás mientras que integraban el jurado, dio lectura a una declaración en la que ponía de manifiesto su malestar por la actuación de la CHCC, actuación que consideraban como “un atentado contra la libertad creacional y de expresión en el cine, agravado en este caso por las características de una muestra de relevancia internacional”. Estas declaraciones no fueron bien recibidas por las autoridades del festival pero fue “entusiastamente aplaudidas por los integrantes de las distintas delegaciones y por todas las personas presentes” (DIPPBA, Registro 12218, folio 261).

Estos hechos que podemos ver en los informes policiales no fueron los únicos en los que la CHCC intervino exigiendo cortes. El director Henning Carlsen no consintió los cortes realizados a su película *La gente se encuentra y música dulce siente el corazón* (1967) y decidió retirarla del festival. Los organizadores del festival no podían poner límites a la CHCC por que esta dependía del Ministerio del Interior y no al INC, institución organizadora del evento. El Ministerio del Interior, en ese entonces, seguía siendo la institución responsable de la aprobación de la nueva ley de cine y estaba a cargo de Guillermo Borda, quien rechazaba cualquier tipo de presión o exigencias para la aprobación de una nueva ley. Borda no consentía las acciones tomadas por el sindicato de actores para boicotear el FIMP de 1968.

- Abucheos en el FIMP

La presentación de la película *Los Traidores de San Ángel* del director Leopoldo Torre Nilsson en el FIMP del 68, ocasiono que el público presente se manifieste ocasionando disturbios y desorden con *silbidos destemplados* que, según los espías, “gracias al clima de cordialidad y la prudencia y educación de la mayoría atemperó considerablemente”. Las manifestaciones de descontento se incrementaron cuando apareció en pantalla el nombre del director. Torre Nilsson al término de la proyección llamo a una conferencia de prensa (DIPPBA, Registro 12218, folio 247). En dicha conferencia de prensa Torre Nilsson reconoció haber aceptado otorgar su película al festival porque se vio “obligado a ceder su película a cambio de la concreción de un crédito para su próximo filme” (Ramírez, 2016, p. 153). Con lo que quedaba claro como el INC, organizador del festival, manipulaba a productores y realizadores con la concesión de las ayudas públicas a la cinematografía Argentina.

Cómo vemos la dictadura ha convertido al FIMP en uno de sus órganos represores, que si podían llegar a coaccionar a uno de los más importantes directores de cine de la Argentina, los más pequeños o independientes no tenían opciones de luchar contra estos tipos de manipulación y censura para acceder a los beneficios del fomento al cine argentino. Estos cineastas, habían perdido este espacio que como veníamos diciendo, se constituyó, en ocho años ininterrumpidos, en el lugar independiente dónde se podían expresar abiertamente sobre temas que en otros lugares no podían hacerlo. Ahora, por el contrario, las actividades como el paro de actores, que antes pertenecían al espacio del festival, se encontraban fuera de este.

Estos abucheos son muy significativos porque reflejan este malestar a la toma de posesión e irrupción de este espacio por parte de las políticas del dictador Organía.

Además la exhibición de la película de Torre Nilsson, significaba la aceptación a este sistema represivo, ya que había reemplazado a otra película que fue retirada del FIMP, debido a que en ella participaban los actores Juan Carlos Jiménez y Pepe Soriano quiénes integraban el Sindicato de Actores y que eran los que encabezaban las acciones tomadas en protesta contra el FIMP de 1968.

CONCLUSIÓN PARTE II

En esta historia de las estrategias de vigilancia en el FIMP, podemos observar una metamorfosis de los métodos de vigilancia entre los años 1959-1968.

Desde los primeros años se planteó como estrategia la individualización de los invitados al FIMP. Esto incluía a las personas que tenían algún contacto con los visitantes extranjero, especialmente con los que provenían de los países de ideologías comunista a los que se denominaba *países de la cortina de hierro*. Para esto se desarrollaron algunas técnicas de vigilancia, tales como la observación, seguimiento y escucha de visitantes al FIMP.

Después de estas primeras individualizaciones, la estrategia de vigilancia se enfocó en los espacios y eventos del festival. Espacios que facilitaron las vigilancias, debido a que permitió reunir en un solo lugar y tiempo determinado a los objetos vigilados. Las técnicas que podemos observar en esta etapa de las vigilancias, son las técnicas de infiltración en los espacios privados de los visitantes.

Ante la ineficacia de las vigilancias de los primeros años, las estrategias se dirigieron a los contenidos de las películas que se exhibían. Con esto se observa una especialización de los agentes en temas cinematográficos. Las técnicas utilizadas por estos incluía el análisis del argumento de las películas.

En definitiva, lo que se observa en esta parte de la tesis, es que la estrategia de vigilancia se fue perfeccionando con el tiempo hasta abarcar todos los espacios dentro de la industria cinematográfica Argentina. Una vigilancia global que sería la base para la aplicación de la censura.

PARTE III: TÁCTICAS

CAPITULO 5

5. LA GENERACIÓN DEL 60: apropiación del espacio en busca de una representatividad

5.1. Introducción

Después de haber establecido una historia de las estrategias de vigilancia en el FIMP, y planteado una metamorfosis de los métodos de vigilancia entre los años 1959-1968, surgen ciertas interrogantes: ¿qué paso cuando la censura ocupó los espacios en los últimos años de la década del 60?, ¿qué resultado dio el encuentro entre las estrategias de vigilancia y las prácticas independientes del cine argentino? Observar que emerge en este acontecimiento histórico respondiendo a estas cuestiones será el objetivo de este capítulo.

En ese sentido, si bien el sistema de vigilancia y censura se extendió por todos los espacios de la industria cinematográfica argentina, existieron otros procedimientos como *tácticas* o ardidés de los más *débiles*, que escapan al dominio de los dispositivos de vigilancia y censura. Tácticas que irrumpen, rompen, erosionan a través de mecanismos minúsculos y cotidianos, es decir, a través de las *maneras de hacer* de algunos cineastas que “conforman la contrapartida a procedimientos que organizan el orden sociopolítico”. En consecuencia, lo que haremos a continuación será observar esas pequeñas *maneras de hacer* que crean un *ambiente de antidiciplina*. El cual, posiblemente permitió el desarrollo de lo que hoy conocemos como el Nuevo Cine Latinoamericano (Certeau, 2010, p. xlv).

Si bien la historia de Latinoamérica se ha escrito contraponiendo *colonizadores* y *colonizados*, es decir entre la oposición de opresores y oprimidos, en el caso del cine no ha sido muy distinto. En los últimos años estos enfoques han cambiado, y las

investigaciones se han abierto a analizar la historia latinoamericana desde visiones que permiten ver la coexistencia de distintas culturas, donde sus límites se difuminan yuxtaponen. En este caso, estudiar esta coexistencia obligada o necesaria, será posible observando las tácticas, o *maneras hacer* que emplearon los cineastas para enfrentar las vigilancias y la censura.

Entendemos estas tácticas empleadas por los cineastas como pequeñas maneras de hacer que no tienen lugar dentro de los espacios vigilados, por eso serían *ilegales*. En consecuencia, cuando se habla de tácticas en este contexto, se refiere a las *maneras* a las que recurrieron los cineastas independientes en aquella época, para escapar y/o convivir con la censura.

En este capítulo nos ocuparemos de observar cómo los realizadores independientes, desde la posición de marginados, lograron penetrar las estructuras cinematográficas oficiales en busca de representatividad. Además, veremos cómo esto fue posible gracias al uso social de los espacios, tales como: festivales internacionales, la universidad, los cineclubes y, desde el lenguaje audiovisual, los espacios urbanos. Para tal fin, primero analizaremos el panorama de los años sesentas y, a través de las crónicas de aquellos años, observaremos como es que se entendía la noción de cine independiente y cuáles eran sus principales obstáculos.

5.2. El panorama de los años sesentas

El estudio de los años sesentas ha dado innumerables investigaciones, las cuales desde distintos puntos de vista, han observado que un grupo de cineastas desafió las estructuras oficiales del cine argentino. Esta, por aquellos años, suponía un sistema cerrado y que difícilmente permitía el ingreso de nuevos directores. No obstante, algunos

pocos como Fernando Ayala y Torre Nilson, colaboraron impulsando la participación de jóvenes cineastas en la industria cinematográfica.

La industria cinematográfica argentina de los años sesenta, venía de una etapa de apogeo comercial entre los años 1938 y 1942. Etapa dónde podemos destacar algunos artistas como Libertad Lamarque, Pepe Arias, Sandrini, entre otros. Estos años eran de “modestia conceptual y formal, era un cine popular e intuitivo de Romero y José Ferreyra” (Sanmaritano, 1960, p. 3). Directores que contaban con un amplio mercado en Latinoamérica. Además, por estos años se constituyeron los primeros grandes estudios de la Argentina. Entre los cuales, los principales fueron Lumiton y Argentina Sono Film, estudios en los que se produjeron las primeras películas sonoras. En estos años también, surge Leopoldo Torre Ríos con películas como *La vuelta al nido* en 1938, realizador que será importante para la Generación del 60.

Luego vendría una etapa de crisis. Una de las razones fue la pérdida de mercado, debido al incremento de la producción mexicana y la disminución de la argentina, pues según Maranghello (2005), Argentina pasó de producir 56 películas en 1942 a 24 en 1944. A esta disminución de las producciones, ayudó la falta de película virgen importada desde los EEUU. Esta crisis de la industria cinematográfica se alargó hasta 1958, cuando de alguna manera mejoró con la libertad de expresión que promovió el decreto ley 62/57 de 1957, pero no fue suficiente, las dificultades permanecerían durante los primeros años de la década del 60.

La crisis en los años sesenta se agrava debido a las constantes discusiones entre productores nacionales y distribuidores. Si bien se consigue publicar la ley que protege al cine argentino, la cual establecía que un porcentaje de lo recaudado en las taquillas sea destinado al fondo para las ayudas al cine, esta ley en la realidad no se aplica. Esto debido

a la constante intervención de los distribuidores y exhibidores ante las autoridades argentinas, quienes solicitaban la eliminación de impuestos y recargos que les permitiera rebajar el costo de las entradas, lo que significaría la eliminación del porcentaje destinado para mantener los fondos de ayuda al cine argentino.

Además la crisis se agudiza con la falta de criterio cinematográfico de los miembros del directorio del INC, que como recuerda el crítico Sanmaritano:

No protegen al cine argentino ante los distribuidores, les temen, no fundan la Cinemateca Nacional, ni el centro experimental, ni fomentan el cortometraje, ni fundan Un argentina y envían bodrios a festivales extranjeros. Jurados sin la menor idea de lo que es el cine premian películas con criterios aparentemente sin sentido... Y lógico viene un desprestigio. (Sanmaritano, 1960, p. 3).

La crisis hacía que las producciones dependieran de las ayudas y premios del gobierno que, como vimos anteriormente, se constituían como un medio de censura, como refiere HAT, “limitando cualquier buena intención de creación valiosa por su calidad”. En relación a esta calidad cinematográfica, los años 60 venían de una época pobre, en la cual según opiniones de críticos de la época como Tomas Eloy Martínez y HAT, solo destacan algunos cineastas que se aproximan a una intención de expresar una voluntad artística, entre los cuales están *Prisioneros de la tierra* de 1939 dirigida por Mario Soffici, *Las aguas bajan turbias* de 1952 dirigida por del Carril, *La caída* de 1958 dirigida por Torre Nilsson y el *Jefe* de 1959 de Fernando Ayala (Buela et al., 2010, p. 780).

Otro de los problemas que agravó aún más la crisis de la producción independiente, eran las restricciones que establecía el SICA, la cual hacía muy complicado el ingreso de nuevos valores a la industria cinematográfica argentina. Este

gremio ejercía una vigilancia férrea a la contratación del personal para los rodajes. Lo que era complicado cumplir para las producciones independientes. Como recuerda David José Kohon:

Mi ingreso a la industria fue muy difícil. Recuerdo haber ido al sindicato para preguntar: *yo quiero trabajar en cine. ¿Cómo puedo hacer?* Era imposible. Porque otra de las paradojas del peronismo era que por un lado tenía un sindicato de cine que era fortísimo, qué jorobaba bastante a los productores, pero que por otro lado no permitía que la industria se renovara. El tipo que quería entrar no podía. Cada vez que iba con la ficha me decían: *usted ¿hizo alguna película? No. Entonces no puede ser afiliado.* Pero cuando me acercaba a un productor para trabajar en una película, me decían: *¿usted está afiliado? No. Ah entonces no puede tomarlo.* Un año estuve así hasta que entre aprendiendo a jugar a los dados. (Peña, 2003, p. 165)

Kohon se refiera a que tuvo que ingeniárselas y participar de las reuniones de los asistentes de producción, quienes se reunían en los cafés de la calle Corrientes a conversar y a jugar a los dados. Ahí se integró a este grupo, donde finalmente consiguió un lugar en una producción y así el *ansiado* carnet que lo acreditaba como parte del sindicato.

En resumen, el panorama de aquellos primeros años de la década del 60, según opiniones de HAT, se podía advertir algunas características predominantes en la industria argentina:

- La productora Argentina Sono films y su propietario Atilio Mentasti, se enfocaron en grandes producciones comerciales, la cual disputaba las ayudas de fomento y premios con los pequeños independientes.

- El poder que tenía el sindicato de técnicos (SICA), hacía que esta pudiese vetar a cineastas hasta sacarlos de la industria, como el caso de Lautaro Murua, quien tuvo problemas con este grupo por un comentario que hizo sobre la calidad de los técnicos que pertenecían a este sindicato.
- Dentro de la industria cinematográfica argentina, por un lado se encontraba “un cine comercial apoyado en elementos cómicos musicales y eróticos: Leo Dan, Isabel Sarli y Libertad Leblanc”.
- Por otro, estaban “directores y productores que se han embarcado en films de ambición artística y hasta social bajo la advocación de Leopoldo Torre Nilsson. En esta lista que incluye notoriamente a Fernando Ayala, David José Kohon, Fernando Birri, José Martínez Suárez, Lautaro Murua, Rodolfo Kuhn y Leonardo Favio.”
- Este último grupo de cineastas tenían muchas dificultades para poder producir sus proyectos, el único espacio de reconocimiento con el que contaban en estos primeros años de la década del 60 era el FIMP. Espacio dónde habían obtenido premios y elogios de la crítica, sin embargo fuera de este eran expulsados y muchas veces maltratados por el sistema. Podemos nombrar algunos casos como el de “Lautaro Murua, quien se alejó después del boicot de sus reconocidas películas Shunko y Alias Gardelito; Fernando Birri, quien se alejó de la Argentina; Martínez Suarez, Kohn y Kuhn sufrieron lapsos de inactividad prolongada...; Ayala debió aceptar tareas comerciales” (Buela et al., 2010, p. 22).

Si bien Torre Nilsson fue el único que continuó ininterrumpidamente su labor de cineasta, como vimos en el anterior capítulo, también se vio obligado a ceder una de sus obras a la organización del FIMP de 1968, con la condición de que se le adjudique la ayuda de fomento al cine argentino que había solicitado.

5.3 La nueva generación de realizadores argentinos

La vigilancia y la censura abarcaron todos los niveles de la producción cinematográfica de la Argentina, pero aun así, esta década fue muy fructífera por la cantidad de realizadores jóvenes que destacaron. En 1960, el crítico Salvador Sanmaritano sostenía que el cine argentino no tenía un relevo generacional a diferencia de lo que sucedía en otros países. Sin embargo para 1962 era más optimista en sus opiniones, y en un afán de recapitular o “de contar con las fuerzas con las que se cuenta”, escribió para la revista Tiempo de Cine, el *Diccionario de la nueva generación argentina de realizadores*, donde en el transcurso de las publicaciones, iba sumando nuevos cineastas. En la valoración que HAT hace de este diccionario, reconoce la importancia del trabajo realizado por Sanmaritano por su “nivel estrictamente informativo, sin pretender en valoraciones y sin gastar en adjetivos” (Buela et al, 2010, p. 785)

En el *Diccionario* de Sanmaritano se llegan a contabilizar alrededor de 50 jóvenes realizadores. (Anexo B) Entre los que se encuentran:

- Manuel Antin, reconocido poeta dramaturgo y novelista realizó su primer largometraje *La cifra impar* en 1961.
- Fernando Birri escribió poesía y dirigió un tinglado de títeres, luego viajó a Italia dónde se graduó en el Centro Sperimentale di cinematografia. Fue el fundador del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral y su primer largometraje en Argentina fue *Tiredié* (1956-1960)
- Simón Feldman se inició en la pintura, fundó el seminario de Buenos Aires y publicó la revista Cuadernos de Cine. Fue el primero de los nuevos realizadores que filmó un largometraje profesional, *El negocio* en 1958.

- Enrique Dawi, quién provenía de la música, la pintura y el teatro, fue uno de los fundadores de la Asociación de realizadores de cortometraje. Incursiona en el largometraje en 1959 con películas como *Haciendo monte y Río abajo*.
- David José Kohon es uno de los más importantes jóvenes realizadores del cine argentino. Se inicia como escritor y crítico cinematográfico. Su primer largometraje fue *Buenos Aires* en 1959.
- Rodolfo Kuhn fue de los pocos que realizó estudios en cinematografía. Su primer largometraje es *Los jóvenes viejos* de 1961.
- José Antonio Martínez Suárez fue de los pocos de esta generación que hizo carrera dentro de la industria cinematográfica de la Argentina, desempeñando diversas tareas en el estudio Lumiton como asistente de más de 20 filmes de diversos realizadores. Su primer largometraje fue el *Crack* en 1959.
- Lautaro Murua, quien originalmente fue actor bajo la dirección de Leopoldo Torre Nilsson. Su primer film es *Shunko* en 1960, con el que obtuvo premios y reconocimientos de la crítica.
- Ricardo Alventosa: Nacido en Buenos Aires el 31 de octubre de 1930. Fue presidente de la asociación de realizadores de cortometrajes. Entre sus más importantes obras tenemos: *Una historia negra* (1960), *El asalto* (1961), *Gotán* (1965) y *La herencia* (1964).
- Humberto Ríos nació el primero de diciembre de 1929 en la Paz. Estudió plásticas en la Argentina y estudió cine en París. Es uno de los representantes más importantes de esta generación que se mantuvo activo hasta los años 2000. Su primer cortometraje fue *Juego cruzado* en 1961.

- Leonardo Favio fue cantautor, productor cinematográfico, realizador y guionista. Empezó sus primeras participaciones dentro del cine como actor y dirigió su primer largometraje *Crónicas de un niño solo* en 1965.

Desde los primeros años de la década del 60, los especialistas y críticos de la época, empezaron a reconocer a este grupo de cineastas, que con los años se fue haciendo más evidente. Domingo Di Nubila hace una perspectiva del cine argentino en 1961 de las películas hechas y en proceso de producción. En su artículo para la Gaceta del mismo año, sostiene que en 1961 se empieza a afirmar “ciertas corrientes aparecidas en los últimos años y en las que radica nuestra esperanza para el futuro”. Di Nubila es optimista a la tendencia que observa en las últimas producciones, en las que veía la unión entre realizadores y la literatura argentina. Esto iba a permitir “que los argentinos vean su país, y reconocerán sus tipos, su lenguaje y sus costumbres, y acaso algunos de sus problemas” (Di Nubila, 1961).

Esta tendencia se reflejó por ejemplo en los siguientes films: el cortometraje *300 millones*, basado en el cuento de Roberto Arlt; *Shunko*, basado en la novela de Jorge W. Ábalos; *La mano en la trampa* de la novelista Beatriz Guido y la realización de Torre Nilsson; en la película *Las leyes del juego* de Fernando Ayala y el novelista Manuel Peiró; *Alias Gardelito* escrita por Bernardo Kordon, adaptada por Augusto Roa Bastos y dirigida por Murua; *Gente de la Noche* escrita por Carlos Latorre y dirigida por José Kohon y con una temática folclórica, *Martín Fierro* de José Hernández y la dirección de Torre Nilsson (Di Nubila, 1961).

Estas prontas sensaciones de Di Nubila, en algunos puntos coinciden con las que plantea J.A. Mathieu en su artículo para la revista Tiempo de Cine de 1961. En ella refiere que antes de hablar sobre el pasado de este grupo de cineastas, prefiere hablar del

nacimiento, porque es parte de una nueva y distinta propuesta. Además sostiene que este *movimiento* relata una realidad social con responsabilidad artística y humana. Es por este motivo que, según el autor, “las presiones económicas y las censuradas ideológicas que amenazan actualmente el film, conduzcan naturalmente a cercenar o ahogar definitivamente ese cine nuevo, de testimonio y libertad”. Mahieu se refiere a este grupo de cineastas como un *movimiento renovador, movimiento filmico, movimiento cinematográfico*. En sus propias palabras, este nuevo cine que empieza a aparecer en la Argentina, se comienza a constituir como un movimiento crítico y decisivo, que elige la sinceridad, lo que le permite establecer una comunicación activa y responsable con el público (Mahieu, 1961).

Desde una perspectiva alejada de las emociones locales entendibles, encontramos algunas opiniones como las del crítico americano George Fenin, en las cuales podemos observar, que para 1961, estos jóvenes cineastas no eran conocidos por la crítica fuera de la Argentina. Se sospecha de una profunda promesa por algunos recientes logros obtenidos en certámenes europeos, pero cómo sostiene Fenin, “ha sido un buen principio pero aislado. Hay films que son literalmente desconocidos por las audiencias de los circuitos comerciales y por la de los *art theatres*”. Algunas películas como por ejemplo *La caída, El jefe, Un guapo del 900 y El negocio*, sin contar con las más recientes, entre ellas las películas *Prisioneros de una noche, Los de la mesa 10 y Shunko*, son desconocidas por el público en general, pero que gracias al FIMP y las reuniones y encuentros entre críticos de todas parte del mundo, han generado “docenas de publicaciones cinematográficas internacionales y autorizadas” sobre el cine argentino en aquellos años, lo que ha permitido llegar a un público especializado. (Fenin, 1961)

Fenin observa que si bien algunas películas de alta calidad sean *minimizadas por el público* argentino, y por las estructuras establecidas en la industria, es indispensable

que estas obras sean presentadas en los grandes festivales de cine, imitando lo que ocurrió con el nuevo cine americano. Este, que al inicio era prácticamente desconocido en los Estados Unidos, con el éxito de películas como *Shadow* de John Cassavetes en el festival de Venecia, ocasionó que ésta a su regreso a Nueva York, sea apreciada de distinta manera. Otro ejemplo es el que ocurrió con *Paisa* de Rossellini, el cual al principio no tuvo acogida en Italia, pero luego de los triunfos en Nueva York y París, al regreso a su país de origen, cosechó exitosas exhibiciones.

Además, Fenin sostiene que es indispensable enviar buenos films argentinos a los festivales cinematográficos, que de alguna manera ayudan a darles reconocimiento y, que al igual que las anteriores experiencias de otros países, pueden ocasionar que sean aceptadas por el público nacional argentino. En palabras de Fenin entonces:

Es de esperar, por lo tanto, en un futuro no lejano el cine argentino sea capaz de hacerse conocer más y más fuera de sus fronteras, ayudado por los esfuerzos de críticos y escritores. Una apertura de los mercados exteriores y especialmente el de los Estados Unidos lo que influirá favorablemente sobre aquellos que aún tratan desesperada y ciegamente de regular la producción cinematográfica argentina según antiguos patrones, limitados estrictamente al mercado interno. (Fenin, 1961)

Es interesante observar en Fenin, la importancia que tienen los festivales cinematográficos para estos *nuevos cines*. Si bien algunas películas, según los críticos de la época, tienen alguna calidad artística, son muy pocas las posibilidades que se den a conocer. En ese sentido, el autor recomienda aprovechar los festivales de cine como una *caja de resonancia* de ida y vuelta. En el caso argentino, el FIMP función para estas películas independientes en tal sentido: por un lado hace que estas lleguen a los críticos

cinematográficos de todo el mundo y, por otro, los distintos festivales a nivel internacional les dan el prestigio necesario para hacer frente a los limitados recursos de exhibición con las que cuentan en la Argentina.

Esto se puede ver los primeros años de la década del 60. Varias películas fueron reconocidas con premios importantes en algunos festivales, como por ejemplo: *El Jefe* de Ayala, con la que obtuvo el premio a mejor película en habla castellana en el FIMP y el corto *Buenos Aires* de Kohon premiada como mejor cortometraje en el mismo festival; el Premio de Mejor Selección Nacional fue otorgado al cine argentino en la Reseña Latinoamérica de Santa Margarita Ligure por *El Jefe*, *Un guapo del 900* y *El negocio*. En 1961 *Shunko* película de Lautaro Murua, recibió el premio como mejor película en habla castellana en el FIMP, además del reconocimiento del jurado de la crítica internacional; El Jano de Oro fue para *Alias Gardelito* en Santa Margarita Ligure; los premios FIPRESCI al mejor director joven por *Prisioneros de una noche* de Kohon, a Torres Nilsson como mejor director por *La mano en la trampa*. En 1962 en Sestri Levante obtuvieron reconocimientos *Los jóvenes viejos* de Kuhn, *Setenta veces siete* de Torres Nilsson y el corto de *Vuelta a casa* de Becher; y uno de los más importantes a esta generación fue el premio a Opera Prima que recibió *Los inundados* de Fernando Birri en el Festival de Venecia en 1962 (Di Nubila, 1965). Estos triunfos nacionales e internacionales llamaron la atención sobre esta generación de cineastas, que como vemos, generó interés en los críticos de la época.

Consecuentemente a estos reconocimientos internacionales, sensaciones y movimientos en el cine argentino, en 1963 el crítico Roberto V. Raschella opinaba para el catálogo del FIMP:

El cine argentino vive actualmente los síntomas de una posible transformación. La crítica ha acertado al señalar los matices de esa posibilidad: nacimiento de personalidades artísticas, mayor correspondencia expresiva con una visión moderna del cine, representación de aspectos inusitados de la vida argentina. (Raschella, 1963)

En este resumen que Raschella elabora de la crítica realizada hasta el momento sobre esta generación de cineastas, reconoce una posible transformación, es decir que aún hace falta perspectiva temporal o conceptual para agruparlos en un posible movimiento o acontecimiento histórico. Consolidar algunas características en común qué hagan intuir que en un futuro se pueda agrupar o encontrar algún concepto o noción que una a esta generación, aún en esta época estaba por definir. Por el momento se observa el surgimiento de valores artísticos con una visión moderna del cine, una ruptura de estos autores con las estructuras industriales de la cinematografía argentina, además de un acercamiento o de una sensibilización creciente para observar la realidad local. A lo que señala Raschella, sería importante agregar el contacto del público con el cine argentino, como un elemento más de la percepción crítica de la realidad social. (Raschella, 1963)

En resumen, ya desde los primeros años de la década del sesenta, las teorías sobre lo que ocurría en el cine argentino empezaban a proponer conceptos para agrupar a esta generación de realizadores. Aunque no estuviese del todo claro la existencia de un fenómeno que pudiese llamarse *nuevo cine argentino*, aun así se observan tres características en común: *la independencia industrial, la formación profesional e intelectual y la voluntad de experimentación*.

5.4. La producción independiente: la posición de ser un salvaje, un extraño en los *suyo*

Según el crítico Adolfo Lavarello en el artículo escrito para la revista Tiempo de Cine en 1961, la producción independiente en los años sesenta, se entendía como una producción que estaba muy ligada a un individuo que quiere hacer *su película*. Muchas veces es el director del film y que “en el mejor de los casos cuenta con el dinero estricto para terminar la película”, es así como la describe. Sostiene que en su mayoría son proyectos en los que no se arriesga en nuevos realizadores o temas que no hayan sido comprobados anteriormente con algún éxito. (Lavarello, 1961)

Los recursos económicos en estas producciones eran precarios, “fuera del dinero contado y recontado para pagar el material y los actores, el productor independiente no tiene nada... y lo grave, en la mayoría de los casos, tampoco tiene experiencia”. Como dice Lavarello, en su gran mayoría son fracasos financieros, lo que origina que estas productoras independientes desaparezcan después de su primer film (Lavarello, 1961). Esta situación hace que el temor al fracaso aumente, y conlleve a los realizadores al problema de la autocensura. Es decir a no arriesgar en temas que impliquen problemas que contravengan las prioridades establecidas por las instituciones gubernamentales, para evitar ser censurados, relegados en los premios o ser clasificados en la categoría que no implica exhibición obligatoria.

5.4.1. Marginados: Problemas de distribución y exhibición

Cuando las producciones independientes llegaban a concluir sus proyectos, se enfrentaban con los problemas de la distribución y exhibición de aquellos años. En el caso del negocio de la distribución, podemos encontrar dos tipos. Por un lado se daba el caso de las grandes productoras como Argentina Sono Film, empresa que realizaba la

distribución de sus películas por cuenta propia y que contaba con la infraestructura suficiente para llegar a muchas de las provincias argentinas. Y por otro lado, el caso de las producciones independientes, las que tenían que recurrir a canales alternativos o independientes de frágil arquitectura económica.

- *La distribución*

Este negocio estaba basado en que el costo de la distribución se realizaba fijando un porcentaje sobre el total de la facturación neta, que en Buenos Aires era del 18 % y en provincias del 30 %. Las productoras argentinas, grandes o pequeñas, no podían competir con las empresas extranjeras, ya que estas llegaban con sus producciones amortizadas desde el país de origen. Es decir que lo recaudado dentro del territorio argentino venía a constituirse como utilidad neta, como en el caso de las empresas norteamericanas, empresas que además dominaban el mercado.

Por el contrario, las producciones independientes se tenían que malvender a un precio fijo a las distribuidoras, para que luego estas negocien con las exhibidoras un precio o un porcentaje que más le convenga. Este tipo de negocio hacía que las distribuidoras prefieran las grandes películas taquilleras, con altos presupuestos en publicidad que aseguren la asistencia masiva de público, y así asegurar que su 18% o 30% sea una cantidad más alta.

- *La exhibición*

El negocio de la exhibición, en estos años estaba manejado por dos empresas que representaban el 81% del mercado. Una de ellas era La Compañía Central Cinematográfica, la cual era un conglomerado de sociedades que se distribuían en todo el territorio argentino. La otra era Clemente Lococo S.A. El 19 % restante le pertenecía a las salas independientes. Además de este acaparamiento del mercado, la relación

financiera que mantenían las exhibidoras con las empresas distribuidoras extranjeras, era insostenible para las distribuidoras nacionales. Como refiere Lavarello, las salas retenían en la exhibición de las películas extranjeras entre el 60 al 70 % de las entradas brutas. Las liquidaciones a las distribuidoras norteamericanas se realizaban después de varios meses, esta posibilidad de deuda flotante era económicamente insostenible para las distribuidoras nacionales que necesitaban liquidar semanalmente (Lavarello, 1961).

Estos beneficios indirectos que las exhibidoras argentinas obtenían de las distribuidoras extranjeras, ocasionó que estas procurasen no trabajar con la producción nacional argentina, ya que las consideraban una desventaja y, en consecuencia, las marginaban. Si bien este era uno de los motivos, el motivo principal era el que había establecido el decreto ley 62/57 de 1957, el cual implantaba una cuota de pantalla para el cine nacional y un recargo del 15% en las entradas, que irían destinados al fomento del cine nacional.

Estos hechos hacían que estos grupos poderosos vean a la producción interna como un lastre para sus intereses económicos. Como refiere HAT, en 1964 las ayudas ascendieron a unos 45 millones de pesos, el cual provino del aumento del porcentaje del 15 al 20% adicional sobre las recaudaciones de boletería. Si bien estaba claro que “Argentina da al cine un privilegio quitando un porcentaje a las exhibiciones de todo el país y volcándolo en exclusivo beneficio de los productores nacionales”, esta buena intención se ve afectada en la práctica, ya que “aquellos filmes nacionales que tengan calidad artística y poca eficacia comercial como los de David José Kohon, Lautaro Murua, Fernando Birri, Leonardo Favio, entre otros, recibirán poco dinero como recuperación industrial”, siendo estos directores los que más necesitaban de las ayudas. Por el contrario las películas de exitosa taquilla como *La cigarra no es un bicho*, *Santiago querido*, *Bicho raro*, entre otras, serán las que recibirán mayores cantidades. En resumen,

estas películas independientes estaban marginadas en el mercado cinematográfico y de la protección y fomento al cine argentino, como dice HAT, estas “se ocupan de proteger lo comercial y no lo artístico” (Buela et al., 2010, p. 940).

Como podemos observar, la industria cinematografía de argentina era un campo complicado para la existencia de las producciones independientes, esta situación debilitaba las pocas opciones de producción, exhibición y distribución de los films. En este ambiente, es momento de observar las prácticas o maneras de hacer de algunos de estos cineastas, y ver qué hizo posible la apropiación de estos espacios desde su posición de marginados.

5.5. Los cine clubes y revistas de la época

Los cineclubs tenían el objetivo de contribuir al desarrollo de la cultura, a los estudios históricos, al intercambio cultural cinematográfico no comercial. Uno de los principales objetivos era apoyar las nuevas propuestas experimentales y ayudar a su exhibición, ya que estas no tenían la posibilidad de ser exhibidas comercialmente. Además, el objetivo de la Federación Internacional de Cine Clubs era impulsar la creación de nuevos espacios donde se muestren películas de calidad, que apoye el cine independiente serio y que lo estimule moral y materialmente (Feldman, 1990, p. 18).

La generación del 60, empezó a formarse con el relanzamiento de los cineclubs en los años 40's, cuando el crítico Andrés Rolando Fustiñana fundó el Club Gente de Cine el 6 de junio de 1942. Pero los orígenes del cineclubismo en argentina los encontramos en el año 1927 cuando León Klimovsky da inicio a las exhibiciones artísticas en Buenos Aires, que luego se llamaran Cine Club de Buenos Aires con el apoyo

de Los Amigos del Arte, “institución de artistas e intelectuales interesados en la difusión de las nuevas vanguardias y las nuevas corrientes en general.”³⁵

Después de unos años treinta, de esporádicas exhibiciones, la aparición de Gente de Cine el año 42, originó que los cineclubes se convirtieran en el lugar de encuentro por excelencia de la bohemia literaria y cultural de los años 50. Para 1952 muchos cineclubes empezaron a formalizarse en provincias, entre los cuales podemos encontrar el cineclub de la “La Plata, Santa Fe, Rosario Mendoza, Mar del Plata y en Bahía Blanca”. En Buenos Aires apareció el cine Club Núcleo y Enfoque (Feldam, 1990, p. 17).

El cineclub Núcleo y su revista Tiempo de Cine fundada en el 54 por Salvador Sanmaritano, se convirtió en la plataforma de difusión y apoyo a los cineastas de la generación del 60. Toda esta efervescencia de los cineclubes se concretó con la creación de la Federación Argentina de Cine Clubes en 1955. Como refiere Feldman, “la fuerza que el movimiento cineclubista había adquirido por aquella época,... se infiere la existencia de gran cantidad de espectadores interesados en profundizar sus conocimientos cinematográficos” (Feldam, 1990, p. 17).

Al tiempo que se desarrollaban los cineclubs, algunos de estos empezaron a publicar sus propias revistas, las que fueron esenciales en el aprendizaje sobre cine para esta nueva generación. Estas revistas, también sirvieron para impulsar las carreras de nuevos cronistas especializados en el tema. Muchos de ellos pasarían a formar parte importante en la historia de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. Estas revistas en la actualidad se han convertido en archivos de memoria histórica del cine argentino.

³⁵Couselo, Jose Miguel. Los orígenes del cineclubismo y “La Gaceta Literaria” [Artículo de blog]. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-origenes-de-cineclubismo-en-la-argentina-y-la-gaceta-literaria--0/html/ff906054-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

Entre algunas revistas que destacaron en aquellos años encontramos a Gente de Cine, revista publicada por el cine club del mismo nombre y dirigida por Rolando Fustiñana. Revista que empezó a publicarse en 1951 y que es considerada como una de las revistas con más larga trayectoria; otra fue Cinerama, que empezó sus publicaciones en 1952, bajo la dirección de Mario Trejo; La revista Cuadernos de Cine dirigida por Simón Feldman, la que empezó sus publicaciones en 1954 y estaba asociada al Seminario de Cine de Buenos Aires, espacio pionero de discusión sobre teoría cinematográfica; otra es Cine Crítica, publicada desde 1960 y dirigida por Óscar Kantor, en la cual podemos encontrar entre sus integrantes personajes como Fernando Birri y Lautaro Murua, realizadores importantes para la generación del 60; otra de las revistas de larga trayectoria fue Tiempo de Cine, la que empezó sus publicaciones en 1960, fue la publicación oficial del Cine Club Núcleo, grupo dirigido por Salvador Sanmaritano. Esta última revista se caracterizó por tener un cuerpo estable de críticos y de un amplio grupo de corresponsales en el exterior (Feldman, 1990, p. 19).

David José Kohon recuerda sus primeros pasos por los cineclubes y la importancia que tuvieron en su acercamiento al cine y en su aprendizaje. Kohon resume en el siguiente fragmento de la entrevista realizada por Fernando Martín Peña.

Prácticamente le debo toda mi formación cinéfila a Roland. Yo lo leía en el diario Crítica, supe que había un cineclub, Gente de Cine, que dirigía el y enseguida fui a asociarme. Esto fue en los 40, yo no tenía veinte años... una tarde, con un grupo de amigos, le pedimos a Roland que nos prestara *La Madre* (Mat, 1926) de Pudovkin. La pusimos en un proyector a manivela y la fuimos analizando como si fuera en moviola...Ahora existe en vídeo, pero en aquella época era un privilegio hacer esas cosas. Para nosotros fue muy importante

Gente de Cine como formación de nuestra cultura. Aprendimos la historia del cine sin profesor, aprendimos viendo. (Peña, 2003, p. 164)

Es muy descriptiva la entrevista a Kohon, donde observamos la importancia que tuvieron los cineclubes en la educación de esta generación. También se refleja la importancia de los personajes, en este caso Roland, que impulsaron la difusión del cine. En esta labor, también encontramos a Simón Feldman y Fernando Birri, a quienes a continuación estudiaremos.

5.6. Simón Feldman: de consumidores a productores

Feldman incursiona en el cine desde el cortometraje. Sus primeros trabajos son *Un teatro independiente* en 1955, *Trecientos millones* en 1958 y *Gambartes* también en el 58. El cortometraje para Feldman era la esperanza de inyectar nueva fuerza al cine nacional argentino y cuestionar las estructuras expresivas que se venían desarrollando en el cine desde los años 30's. Feldman inició la revalorización del cine amateur de los años 50's a través del cortometraje y el documental, en busca de captar la sociedad de *modo directo viviente*.

Feldman nació en Buenos Aires el 12 de enero de 1922, estudio pintura y cine en Francia en el año 52. Desde un inicio, como el mismo refiere, tenía clara la importancia de la educación y aprendizaje, Según Feldman, “no bastaba con el fervor, con el entusiasmo ni las ganas de hacer, sino que había que tener una formación lo más sólida posible” (Vidas de películas, 2013). Es por esto que cuando regresa a la Argentina funda el Seminario de Cine de Buenos Aires, primer espacio de discusión de teoría cinematográfica. Luego crea la Asociación de Realizadores de Cortometrajes, además dirige junto a su esposa Mabel Itzcovich, la revista Cuadernos de Cine.

Desde sus primeros cortos, Feldman mantiene una relación estrecha con la literatura, como en el caso de su cortometraje experimental *Trecientos millones*. El cual está basado en un texto dramático de Roberto Arlt. Feldman traslada la visión de Arlt sobre la relación de delito-arte-dinero a su cortometraje. “No es el dinero sucio de los mercaderes, despreciado por Arlt, sino el dinero de los audaces, los criminales, los marginales, los artistas, los que saben ganarlo fabricando y vendiendo sueños”. Arlt rinde un homenaje a los personajes que nunca serán reconocidos, personajes que mueren buscando un sueño excesivo, delirante y tormentoso, y que solo encuentran “dolor, soledad y burla de sus prójimos” (Drucaroff, 2000). Feldman transpone esta visión de lucha constante de los hombres débiles de Buenos Aires, contra las adversidades de la ciudad caótica.

Esta visión de lo marginal que tenía y vivía Arlt, estuvo presente en algunas producciones de cineastas de esta generación, como por ejemplo, Rodolfo Kuhn en 1967 realiza sobre la base del cuento *Noche terrible* del libro *El jorobadito* de 1933; luego en 1973 Leopoldo Torre Nilsson adapta *Los siete locos*. Si bien la relación de Arlt y el cine es tardía, muere en 1942 y el corto de Feldman es en 1958, en general los tópicos que desarrolla Arlt, estuvieron presentes en el cine argentino, como el caso de *Saverio el cruel* de Ricardo Wullicher en 1977, *EL juguete rabioso* de José María Paolantonio en 1985, entre otras realizaciones para televisión.³⁶

5.6.1. El negocio

El negocio es una sátira de la sociedad Argentina, ridiculiza el arribismo y la corrupción de los caudillos latinoamericanos. Según Feldman (1990), la idea de este

³⁶ Dámaso Martínez, Carlos. Biografía de Roberto Arlt [Artículo de blog]. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/roberto_arlt/autor_apunte/

primer largometraje nació en 1955, como el mismo refiere, con la finalidad de que tenga una exhibición con entrada pagada, imitando los espectáculos teatrales independientes de cierto éxito. Estos espectáculos “lograban congregar cien mil espectadores en una pequeña sala durante algunos meses”, con lo que podía “reunir el dinero necesario para financiar un largometraje realizado fuera de los carriles comerciales corrientes” (p. 28).

Esta película nace de la necesidad de experimentar, pasar a la acción, poner en práctica la lectura y las horas de visionado de películas con los materiales y las herramientas que se tenían. Muchas veces se rodaba con película virgen vencida, cámaras a cuerdas, luces de algún amigo fotógrafo. Experimentar y hacer cine con estos medios, era la única manera, según Feldman no había otro camino, para evitar caer en *una sumisión incondicional al engranaje comercial*.

Por aquellos años, como refiere Feldman en la entrevista para Vidas de Película, si uno quería hacer cine tenía que empezar desde dentro, es decir que uno empezaba empujando el carro del trávelin y así iba ascendiendo, “era una especie de *coto cerrado* donde la gente de cultura no podía entrar” (Vidas de Película, 2013).

En estas circunstancias se llevó a cabo durante un año y medio el rodaje de *El negocio*, culminado en 1957 y en 16 mm, apelando a la voluntad de algunos amigos que se prestasen para ayudar.

Durante un año y medio casi siempre los fines de semana, días festivos o por la noche (cada uno de nosotros trabajaba para ganar la vida), se desarrolló un rodaje complejo, que requería casi siempre de voluntarios que se prestarán para ayudar interpretar papeles... o conseguir caballos, ya que el argumento se desarrollaba en una pequeña un país con muchos caballos. Una vez terminada la filmación se vendió la cámara para poder sonorizarla. (Feldman, 1990, 29)

Como vemos, la labor cinematográfica se relega a los fines de semana, los festivos y las noches. Dentro de lo que podemos asumir, los fines de semana son los momentos de regocijo, para la diversión individual o tiempo para dedicarle a uno mismo y a la familia, que en este caso, son puestos a disposición de los sueños y del entusiasmo para concluir un proyecto. La voluntariedad convierte estos días de descanso y toma posesión de ellos hasta que los transforma en días de producción cinematográficas.

La precariedad de los recursos materiales con que se contaba, era compensada con la motivación humana, el entusiasmo y la alegría. Las ganas de *hacer* de los jóvenes de la época era una de las características de esta generación. Feldman describe el ambiente que se vivía en esa época, como un momento “lleno de fervor, de mucho entusiasmo, de muchas ganas de hacer y de decir cosas” (Vidas de Películas, 2013).

En estos primeros años 50's, existían algunos grupos de jóvenes entusiastas, quienes veían la posibilidad de enriquecer la situación expresiva en la que se encontraba el cine de aquellos años. Uno de estos grupos era el Taller de Cine, constituido en 1951 y que tenía entre sus fundadores a Jorge Macario, Rinaldo Pica, Roberto Raschella y Jorge Tabachnik. Este grupo tuvo una activa participación en la producción de cortometrajes, fotografía y ensayo. Uno de los que paso por ahí fue David Kohon, quien será uno de los más representativos directores de la generación del 60.

Feldman recoge las intenciones de Taller de Cine expresados en su manifiesto:

Nuestro objetivo fundamental es filmar películas que reflejen la vida argentina en todos sus aspectos, en todos sus matices, cambiante, en pleno movimiento. La vida de la nación, los trabajos, los sueños y las realizaciones de nuestra gente de la ciudad y del campo... Combatiremos todo cine que exalte la

violencia y el crimen y la pornografía y trate de oscurecer el sentimiento nacional de nuestro pueblo. (Feldman, 1990, 26)

El otro grupo fue el Seminario de Cine Buenos Aires fundado por Feldman y Mabel Itzcovich, y que advierte sus intenciones en un texto de 1954 que recoge Feldman:

...quienes se sientan atraídos por el lenguaje cinematográfico, tienen pocos caminos para elegir. El de los estudios profesionales ofrece, al mismo tiempo que la ventaja de una formación de oficio, el problema de la sumisión incondicional al engranaje comercial. Y los otros caminos, llámense experimentales, de aficionados o independientes, ganando en espontaneidad libre de trabas, pierden en posibilidades de difusión. Sin embargo pensamos que la semilla de un verdadero cine está ahí. (Feldman, 1990, 26)

Como vemos, las intenciones de estos grupos eran claras, las temáticas tenían que volver la vista hacia la realidad de la ciudad o del campo, las producciones tenían que ser reflejo de todos los matices y aspectos que la conforman. Cabe recordar que en aquellos años, los organismo estatales reclamaban obras que muestren positivamente a la argentina y sean reflejo del lado prospero del país. A pesar de esta situación, los grupos que continuaron con la actitud crítica de la realidad social, solo veían un camino, sea desde una posición de aficionados o independientes. Sabían que existían muchos problemas para la distribución y la nula posibilidad de retorno económico, pero era la única manera de mantenerse al margen del engranaje comercial y el ordenamiento político. Estos dos grupos junto a otros como la Asociación de Cine Experimental y talleres independientes, pusieron en marcha en 1955 la Asociación de Realizadores de Cortometraje, la cual se constituiría en la base de la generación de realizadores de los años 60.

Finalmente, después de dos años de rodaje y tras haber atravesado todos los problemas técnicos y económicos gracias al entusiasmo de estos jóvenes, en 1957 la película *El negocio* estaba lista para su exhibición. Mas ésta no se llevó acabo, ya que no existían salas con equipos en 16 mm que lo permitiesen. Este hecho significó el fracaso de las intenciones de exhibir una cinta independiente hecha fuera de los circuitos comerciales. Como recuerda Feldman, se intentaron muchas vías de exhibición, ciclos de cine, exhibiciones itinerantes, etc., pero no se pudo demostrar que una película totalmente independiente fuese rentable.

Después de este fracaso, se llevaría a cabo el rodaje de *El Negoción* en 35mm con actores profesionales. El proceso de rodaje no fue muy sencillo, tuvo que enfrentar muchos inconvenientes por los requerimientos del SICA. Feldman no podía dirigir la película ya que no pertenecía a dicho sindicato. Según Feldman, por esos años dicho sindicato era muy importante dentro de la industria, algunos de los obstáculos y requisitos a los que se enfrentaban los realizadores requerían conseguir *el necesario aval del sindicato*, el cual exigía que los técnicos “cumpliesen con la escala de desempeño fijada sindicalmente”. En el caso *El negocio*, donde el director no cumplía esta escala de desempeño, (no se había iniciado en trabajos dentro de la industria), Feldman estaba impedido de trabajar. Si bien el SICA velaba porque sus afiliados no fuesen utilizados por productores inescrupulosos, sus requisitos podían considerarse para las producciones independientes como un impedimento, ya que exigían un número “mínimo de personas dentro del equipo técnico, así como un número mínimo de semanas para realizar cualquier película, que de no contar con la aprobación sindical, no podía, de hecho, ser filmada” (Feldman, 1990, p. 70).

Este percance se solucionó gracias al director profesional uruguayo Román Viñoly Barreto, quien para el año 1958 ya contaba con 18 películas dirigidas y 7 como

guionista. Cómo Feldman recuerda, “fue un gran tipo, una persona que ayudaba mucho” a los jóvenes cineastas. Viñoly Barreto se prestó como supervisor de dirección, lo cual permitió llevar a cabo el rodaje de *El Negoción*.

Cuenta Feldman que la relación entre estos dos mundos era el del desconocimiento mutuo. El acercamiento empezó frío y distante, desde la desconfianza que da lo desconocido. Los *profesionales* los veían como “advenedizos hacedores de cortitos sin la menor idea de lo que era hacer un Largo” y *los nuevos* a los *profesionales* como “rutinarios hacedores de películas comerciales”. La posición que tomase Feldman en la primera toma de contacto, sería importante “para establecer la relación de ahí en adelante”, lo que le hizo preparar a conciencia este encuentro a llevarse a cabo en los estudios Lumiton.

Importante que la gente del equipo viera en mí alguien que sabía lo que quería que sabía cómo pedirlo y cómo hacerlo. Yo ya había filmado en 16 y 35 mm, pero en otras circunstancias, con las posibilidades de hacer y rehacer, lo que aquí sería muy difícil porque los costos eran astronómicos. De todos modos procuré, desde el primer momento, que mi actitud no trasluciera la menor inquietud. (Feldman, 1990, 124)

Era la primera vez que Feldman se enfrentaba a un rodaje en estudio y en general a una producción con profesionales de mayor trayectoria. Por este motivo el INC, para poder conceder un crédito, obligó a Feldman a llevar durante el rodaje como supervisor a un director profesional, en este caso, como dijimos anterior mente, fue Viñoly Barreto. Y así llegó el primer día de rodaje y la primera toma.

Se hizo el silencio y todos me miraron expectantes, me miraban los actores, me miraban los reflectoristas, la maquilladora, el director de fotografía, el sonidista,

Viñoly Barreto... En ese momento me di cuenta, aterrado, de que no había averiguado el orden y el vocabulario exacto qué se utilizaba en la jerga profesional para que el director iniciar el rodaje. Yo ya había filmado muchísimas tomas, pero siempre en grupos independientes, dónde ni las palabras, ni el orden en que eran dichas importaban mucho. Pero aquí, la cosa cambiaba totalmente. Todo debía ser perfecto. (Feldman: 1990; 124)

Se concretaba lo que se había buscado, la inserción en un espacio desconocido, que tenía sus propias reglas, las que eran de cumplimiento necesario para poder optar a las ayudas del INC.

Un año después de *El Negoción*, Feldman estrenaba *Los de la mesa 10*. En esta película narra la relación de una pareja de distinto estrato social, situación que les dificulta unirse. La ciudad de Buenos Aires es mostrada en largas caminatas, en las conversaciones de cafés que dan la sensación de documental. Como Feldman refiere, su intención era mostrar Buenos Aires como el la imaginaba, como pintor, dibujante, como amante de la ciudad, desde la realidad de sus calles, en un intento de envolver una historia de amor en la atmosfera de la ciudad.

En *Los de la mesa 10*, un hecho ocurre durante la preproducción y el rodaje que es importante de resaltar. Cuenta Feldman que componiendo el grupo de técnicos tuvo inconvenientes para sumar a su equipo al director de fotografía Ricardo Aronovich, quién había realizado la dirección de fotografía de algunos cortometrajes de jóvenes realizadores con muy buenos resultados, pero no contaba con la experiencia de un largometraje ni el aval del SICA.

Como la rama de directores de fotografía de SICA consideraba que la iluminación de un largo solo podía accederse luego de un período en distintos

puestos de cámara profesionales de largometraje, promediado el rodaje de *Los de la mesa 10*, decidieron ver el campeón imagen de lo filmado hasta ese momento para juzgar la labor del debutante y emitir un veredicto para permitirle o no continuar con su labor. El fallo fue favorable, con reticencias. (Feldman, 1990, p.71)

La relación de Feldman con la estructura industrial cinematográfica revela la tensión de dos polos, por un lado, los nuevos realizadores y técnicos, y por otro, las leyes, las obligaciones y lo establecido, las que determinan la adaptación de *los nuevos*. Es decir, que estos realizadores independientes, se adaptan en busca de un beneficio, que en este caso es la representatividad en el espacio cultural.

En Feldman, esta representatividad se consigue a través de las pequeñas tácticas de tiempo y espacio. Rodar y actuar los fines de semana son tácticas de tiempo, representativos del deseo de romper con las estrategias estructurales de un sistema económico que los margina. Solo se pueden emplear los fines de semana porque los demás días son para el trabajo *real* o remunerado. En el caso de las tácticas de espacio, son las que toman la ciudad como un gran escenario y las integran en sus argumentos.

5.7. Fernando Birri: la universidad

En la Argentina de la primera mitad del siglo XX, quiénes querían aprender a hacer cine tenían qué formarse dentro de la industria, que desde los años 30, iba forjando a técnicos y directores desde una perspectiva comercial. Situación que se mantuvo hasta mediados de los años 50, la que obligó a muchos a buscar otras alternativas. Una de estas alternativas era viajar a Europa en busca de escuelas que no se podían encontrar dentro de la Argentina. Entre los cineastas de la generación del 60, tenemos a “Fernando Birri y Adelqui Camusso en Italia; Rodolfo Kuhn en los Estados Unidos; Mabel Itzcovich,

Humberto Ríos, Fuad Quintat y Simón Feldman en Francia”. Quienes a su regreso colaboraron “al desarrollo de actividades para la formación de escuelas y talleres”. En su gran mayoría, estos cineastas, se desarrollaron bajo la protección de algunas universidades nacionales, entre ellas tenemos la Universidad del Litoral, la de La Plata y la de Córdoba, que se constituyeron como centros importantes para la formación de nuevos cineastas. (Feldman, 1990, pp. 38-39)

En la Universidad del Litoral, ubicada en la ciudad de Santa Fe, se constituye el 19 de diciembre de 1956 el Instituto Cinematográfico de la Universidad Nacional del Litoral (ICUNL), institución que con el tiempo será más conocida como Escuela de Cine Documental de Santa Fe. El impulsor y primer director fue Fernando Birri, quien veía la universidad como un espacio para la toma de conciencia de los problemas nacionales de la Argentina, puestos al servicio de la educación popular. (Sendrós, 1994, p. 14)

Birri nació en Santa Fe el 13 de marzo de 1925, desde niño se inició como titiritero, primero en su casa y luego públicamente con un grupo de compañeros de la universidad, “un poco como imitación de La Barraca, el teatro ambulante de Federico García Lorca durante la República Española” (Peña, 2003, p. 81). Con el grupo de titiriteros recorrió Santa Fe y Litoral hasta 1947, cuando pasó a dirigir el primer teatro de la Universidad Nacional del Litoral. Con la Universidad llevó el teatro a lugares no tradicionales, con las ganas de acercar el espectáculo a la mayor cantidad de gente posible. En este recorrido, vio que las posibilidades de llegar a un público popular más amplio, eran posibles con el cine, así que en 1954 viajó de Santa Fe a Buenos Aires con la finalidad de aprender el oficio.

En Buenos Aires buscó la manera de integrarse dentro del sistema cinematográfico, lo cual fue muy complicado. Intentó buscar trabajo como asistente de

dirección o como ayudante, con el único objetivo de poder ingresar dentro del círculo de realizadores. Llegó a ofrecer a la productora Argentina Sono Film, barrer los estudios con la finalidad de observar cómo se hacía una película, pero recibió como respuesta que ni siquiera eso era posible. “Parece ser que había una mafia sindical que controlaba todos los puestos de trabajo veía que todas las puertas se me cerraban por lo tanto pensé que tenía que ir a aprender cine dónde se lo enseñara” (Peña, 2003, p. 82). Como hemos visto anteriormente el SICA ejercía un férreo control en los rodajes velando por sus asociados. Birri decidió viajar a Italia para estudiar cine, ahí realizó algunos documentales y colaboró con De Sica y Zabattini, director y crítico del *neorrealismo* Italiano.

De regreso a Buenos Aires en 1955, apenas caído Perón y cuando se instauraba una supuesta democracia de la llamada Revolución Libertadora, se dio cuenta desde el primer momento, como él mismo cuenta en la entrevista inédita que se recoge Fernando Martín Peña (2003), que iba a ser muy difícil que pueda desarrollar su actividad cinematográfica en aquella industria ocupada por un cine industrial y comercial.

Desde el primer momento me doy cuenta de que iba a ser muy difícil desarrollar mi actividad en aquella industria, desarrollar lo que yo creía necesario para la creación de un nuevo cine argentino. Por lo tanto decidí irme, de Buenos Aires, volver a mi Santa Fe natal para ver si allí, y allí comenzando de cero, podía hacer un cine que no tuviera nada que ver con la cinematografía industrial y comercial que se estaba haciendo en Buenos Aires. Aún si aquel cine ofrecía pequeños márgenes para un cierto tipo de experiencias experimentales, estás no eran del tipo que yo estaba buscando. Lo que quería era descubrir el rostro invisible de la Argentina. Invisible no porque no se pueda ver, sino porque no se quería ver. (Peña, 2003, p. 83)

Ya instalado en Santa Fe, gracias al rector de la UNL, Dr. Josué Gollán y Ángela Romera Vera, directora del Instituto de Servicios Sociales de dicha universidad, le dan la posibilidad a Birri de dictar un seminario de cine, que tuvo tan solo cuatro días de duración. El seminario tuvo tanto éxito, concurren alrededor de 130 alumnos, que significó la primera posibilidad de pensar en el Instituto Cinematográfico de la universidad, más conocido como la Escuela Documental de Santa Fe.

La universidad para Birri, en aquellos años, era uno de los pocos espacios que aún se mantenían autónomos a diferencia de los demás organismos gubernamentales. En el libro *La Escuela Documental de Santa Fe* escrito en 1964 a manera de testimonio de lo que ahí ocurrió, Birri nos brinda una perspectiva de lo que las universidades significaron en ese momento para la industria del cine. Según Birri, las universidades “han colaborado con muchas cinematografías independientes, alternativas a las cinematografías industriales, han nacido al abrigo de ellas”. Además en ella se han reunido cronistas, guionistas, realizadores, productores, que como recuerda Feldman, si bien hubo algunos inconvenientes y quejas de alumnos, se logró una integración, *una sólida camaradería*, de los que ahí participaron.

Entre los primeros que conformaron la escuela, podemos encontrar a José Agustín Mahieu, Ernesto Sabato, Rodolfo Taboada, Augusto C. Vatteone, Carlos Ferreira, Jaime Potenze, Saulo Benavente, Simón Feldman Ernesto Schoo, entre otros. Más adelante se integraría Salvador Sammaritano, Adelqui Camusso, José Martínez Suárez, Jorge Ferrando, Carlos Parrilla, Ismael Viñas, José Bullaude, Bernardo Arias, Julio Gárgano, Pablo Tabernero.

Birri cuando se refiere a la UNL, le otorga un *alma*, la trata como un *ser*, con personalidad propia, resalta su sensibilidad para detectar los problemas nacionales. Para

Birri, la UNL en aquellos años aún mantenía los ideales de quienes fundaron el Instituto Social, área a la que pertenecía la Escuela.

La posición espiritual de nuestra Universidad ha sido el fermento de muchas iniciativas, mejor o peor logradas, pero que tienen todo el mérito de su autenticidad. Así nació en 1928 Instituto Social como vehículo de unión de la Universidad con el pueblo... Los fundadores del Instituto Social, sin haber estudiado Sociología y Ciencias Políticas, supieron crear los organismos necesarios para que se realice la perfecta convivencia entre el pueblo y la Universidad. (Birri, 1964, p. 24-25)

La universidad era el nexo con lo popular, donde no simplemente se estudió la realidad social, sino que eran parte de un intercambio de conocimientos. Se adecuó sus horarios y plan de estudio para facilitar la asistencia de obreros y de las clases marginales. Se utilizaban distintos medios para llegar a estos espacios populares, entre ellos la radio, una revista, una sección de folletos, fueron medios de comunicación así como los teatros, los conciertos, las composiciones y las exhibiciones de películas. El Instituto Cinematográfico se constituyó en uno más de los medios para cumplir esos ideales.

Los recursos con los que se contaba eran limitados, con material e instrumentos en un inicio prestados, pero el objetivo no era buscar la perfección. Se buscaba mostrar la realidad, intentando que los espectadores se interesen en conocer más de lo que se muestra y que además, lo sintieran como algo propio. La misión de la Universidad y La Escuela no necesariamente era fabricar profesionales o técnicos preparados para la industria cinematográfica, sino que cada uno de estos futuros cineastas, llevaran “fundido a su saber de oficio, el necesario saber ético que le impida aplicar (las técnicas profesionales)... a realizaciones que no estén al servicio de los valores particulares del

pueblo argentino y generales del hombre” (Birri, 1964, p.26). Estos principios y objetivos eran puestos en práctica en los trabajos de fotodocumentales.

¿Qué son los fotodocumentales?

Consistían en fotografías agrupadas por temas, junto a *encuestas*, qué eran los textos que acompañaban a cada fotografía haciendo referencia a los personajes y la situación que se representaban en las fotos. Como Birri describe, consistía en “salir con una camarita de fotos para encontrarse con la realidad del lugar, para conversar, fotografiar caras, personas, de lugares, animales, plantas, pero sobre todo los problemas del *habitat*”. El objetivo de estos trabajos era el de encontrar nuevos temas en la ciudad y que en un futuro se conviertan en películas. Se reunieron estos temas en un catálogo de fotodocumentales publicado en 1956, lo que sería la base para la película *Tire dié*, considerada como “la primera Encuesta social filmada en América Latina” (Peña, 2003, p. 84).

Estos trabajos fueron expuestos en la Primera Muestra Ambulante de fotodocumentales, llevada a cabo en el local de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Buenos Aires, con el objetivo principal de “poner a prueba su fuerza de comunicación” con el fin de “formar opinión pública”. Es decir, la idea era dar a conocer, cómo Birri refería, *los trapos sucios*, enseñar lo que nadie quería ver. Jorge Alberto Fernández, en la revista *Nueve expresión* de junio del 58, opina sobre la primera exposición de fotodocumentales y la describe como el espacio donde se descubre un “contingente humano, intocado por todas las políticas, soslayado siempre por los programas de gobierno y por los presupuestos oficiales” (Peña, 2003, p. 84).

La Escuela y los fotodocumentales fueron muy elogiados, tanto dentro como fuera de la Argentina, hecho que como Birri describe, le sorprendieron.

Yo nunca imaginé que La Escuela Documental de Santa Fe iba a tener la repercusión que tuvo. Cuando después los críticos la colocaron en la punta de lo que fue el Nuevo Cine Latinoamericano, yo me preguntaba por qué. Porque lo que se hizo allí fue hecho bajo el signo del *aquí y ahora*. Traté de hacer un trabajo que operarse, en ese momento y hasta, dicho con ironía, municipalmente. Era una obra que tenía que tener repercusión local, no universal, y tenerla en ese momento en que se hacía. Esas eran las premisas básicas de nuestro trabajo. Después el tiempo le fue agregando cosas, pero en ese momento se trabajaba con conciencia de *ese* momento y de *ese* lugar, no para el futuro ni para la historia del cine. Se trata, de alguna manera, de aprender a operar en la contingencia. Lo formidable es que, operando en la contingencia, con la necesidad de responder a eso que flota en el aire, la obra, en un momento determinado, se carga de una serie de valores que determinan por trascender ante todo a las propias intenciones. (Peña, 2003, p. 84)

Me he permitido citar este amplio texto, por la claridad con la que nos describe la importancia que tuvo la idea de actuar en ese momento y en ese lugar. La universidad y en particular la Escuela Documental de Santa Fe, no simplemente fueron lugares dónde habitaron estos sujetos históricos, sino que ahí actuaron, se apropiaron del espacio mediante sus acciones, movimientos, prácticas y se unieron con la historia de la Universidad. Si bien estas prácticas de fotodocumentales se llevaron a cabo con la contingencia de la precariedad, estos hicieron uso de la creatividad para salir de una estabilidad marginal que la industria comercial cinematográfica les sometía. Transformaron ese lugar que les era extraño y lo utilizaron a su conveniencia, como refiere Birri, “la estructura del Instituto nace todos los días, de los éxitos y de los errores que se van acumulando y de la autocrítica cotidiana sobre el trabajo hecho”, el quehacer

cotidiano va dando forma al lugar de nueva pertenencia, con un objetivo sencillo pero claro, el de recuperar una parte de la identidad Argentina que había sido siempre marginada. Según Birri, la identidad que no se quería mostrar por ser *los trapos sucios*, lo popular, lo ordinario, no solamente consistía en mostrarlos, sino que era mezclarse ahí, intercambiar, era buscar la inserción de estos individuos en un medio social en busca de representatividad.

También la ciudad de Santa Fe, sus calles, sus espacios, se han integrado a estas prácticas de fotodocumental, no solo a través de las fotografías, sino que también la ciudad ha sido ocupada por los 130 alumnos en busca de temas que fotografiar. En ese sentido las prácticas de fotodocumental han resultado en una doble representación, por un lado la ciudad y los individuos que ahí viven, son representados en un espacio nuevo para ellos, en este caso, en la Universidad, y por otro lado, los alumnos, los universitarios, los cineastas han ocupado las calles, plazas, y en general los espacios de la ciudad.

Vemos el terreno ganado por el fotodocumental en las opiniones positivas, no solo a nivel nacional, sino también a nivel internacional, cómo podemos leer en el texto citado anteriormente, se considera uno de los inicios del Nuevo cine Latinoamericano, es decir que el fotodocumental se trasladó, de una primera intención local, a participar de las estructuras cinematográficas de Latino América. ¿Cómo fue posible esto? Veremos a continuación como los festivales de cine ayudaron a este propósito.

5.8. Festivales de cine: espacios de integración

Como vimos el capítulo anterior, en el caso del FIMP, los festivales fueron espacios donde se reunieron individuos de todas las áreas y estratos de la industria cinematográfica, con la finalidad de expresar sus preocupaciones por los problemas que ocurrían dentro y fuera de la industria. Pero también fueron espacios alternativos de

exhibición para las películas independientes y cortometrajes. Funcionaron como una caja de resonancia que hizo que se prestase atención a los nuevos cineastas dentro y fuera de la Argentina.

Los primeros reconocimientos al cine argentino en los festivales de cine, datan de 1938 en el Festival de Venecia, dónde Enrique T. Susini obtuvo la Copa de Plata por la dirección de *La chismosa*. También en Venecia un año después, se reconoció a Francisco Mugica por *Margarita, Armando y su padre*. Pero después de estos primeros triunfos, descontando algunos reconocimientos para los cortometrajes *El trío* de González Gruppa y *Los pueblos dormidos* de Fleider en 1952, como recuerda Di Nubila, “tuvieron que pasar casi quince años en los que habían sobrado los dedos de la mano para contar” algún reconocimiento al cine argentino. En sus palabras:

Mejor no recordar desdichadas participaciones argentinas en festivales anteriores a 1955, excepto los decorosos casos de *Los isleros*, de Demare y *Las aguas bajan turbias* de Del Carril. En general justificaron la estigmatizaste frase de Jean de Baroncelli sobre una que fue a Cannes: “se me cae la pluma al pensar que un país pueda sentirse representado por una película así”. Eran épocas de digitación dictatorial e inevitable hibridez. (Di Nubila, 1965)

Palabras esclarecedoras con respecto a lo que había pasaba en relación al cine argentino y los festivales en la década del 40 y parte del 50. Volverían los éxitos y reconocidas participaciones en festivales en 1955, como por ejemplo en el Festival de Venecia con *La tierra del fuego se apaga* de Emilio Fernández y, quizás la más importante, la que obtuvo Torre Nilsson con *La casa del ángel* en Cannes, película que fue considerada por la crítica como una de las más importantes de 1957 (Di Nubila, 1965),

Junto a estos reconocimientos que obtuvo Torre Nilsson de la crítica europea, los cortometrajes se constituyeron como la *punta de lanza* del cine argentino en los últimos años de la década del 50 y los primeros del 60. Cortos reconocidos por la crítica como *Sinfonía en no bemol* de Rodolfo Kuhn, el que obtuvo uno de los seis premios de la Competencia Internacional de Cine Experimental de Bruselas en 1958; el mismo año Roberto Robertié, Osvaldo Vacca y Oscar Bonello se hicieron con el primer premio del Festival de Formato Reducido de Rapallo con el corto *El proceso* y con el primer premio del concurso de la Federación Italiana de Cine Clubs en Murano, ambos premios en Italia; en 1960 Juan Berend obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Berlín con el cortometraje *Diario*.

Los primeros años sesentas fueron fructíferos para el cine argentino en cuanto a premios y reconocimientos en festivales en Argentina, en Latinoamérica y en competencias mundiales. Pero lo que queremos estudiar aquí, son esos movimientos *minúsculos y cotidianos* que fueron viciando, descomponiendo las estructuras sociopolíticas con el objetivo, intencionado o no, de obtener una representación. Esto es lo que veremos continuación en dos festivales de cine enfocados en el cine de Latino América.

5.8.1. El Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE

Organizado por el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica del Uruguay (SODRE), inicio sus actividades 1954. Tuvo ocho ediciones, la última fue en 1971. Como refiere el estudio de Mariana Amieva (2018), el festival “desde el sus inicios se presentó como una institución similar a los cineclubs y cinematecas europeas, generando un espacio que se distinguía de los circuitos de exhibición comercial”. Esta característica particular de este festival atrajo la presencia de la producción latinoamericana

independiente, que estaban fuera de los circuitos comerciales, dónde lo documental y lo experimental no tenían cabida.

El festival del SODRE, al ser un festival organizado por una institución gubernamental, estaba vinculado a los intereses del gobierno de Uruguay, que le otorga el objetivo de ser un festival “que eduque, que sea un puente entre los distintos pueblos, una ventana al mundo”. Como sostiene Amieva, el festival tuvo la intención de mantener relaciones diplomática y además, “el festival marcaba la línea sobre la relación que se debería establecer entre las políticas públicas y el cine” (Amieva, 2018).

Este afán por ver al festival como una herramienta diplomática, quizá sea la causa de que el SODRE, desde sus primeros años, trató de abarcar todos los países con los que Uruguay mantenía alguna relación. Por ejemplo, en el segundo festival del SODRE de 1956 contó con más de 150 películas invitadas y más de 35 países. Como recuerda HAT, el festival tuvo que implementar funciones nocturnas, aun así se perderían algunas películas importantes, ya que el horario no iba a permitir repetir algún film.

El tercer festival del SODRE

El tercer festival del SODRE se llevó a cabo en 1958 y contó con la presencia de algunos nuevos directores, entre ellos Feldman, Birri y Pereira dos Santos, los dos últimos, realizadores importantes dentro del Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60.

Si bien Feldman ya había participado del festival con su cortometraje *300 millones*, esta vez se presentaba con *El negocio*, su primer largometraje. Como recuerda HAT, se presentó en una función *especial* del Festival, el que se llevó a cabo en la Facultad de Arquitectura un día Jueves a las 19 horas, “con el previsible resultado de que había poco público, ningún jurado y un solo cronista, y con el otro previsible resultado de que nadie ni siquiera el realizador, sabe a esta altura si el film está o no en concurso.”

Esta situación *especial*, como refiere irónicamente HAT, era debido al trato que recibió la película de Feldman, que la hacía parecer una película fuera de concurso y sin ninguna importancia. Según el crítico, *El negocio* “merecía estar en mejores situaciones que muchas otras documentales paisajistas y áridos que se exhiben todas la noches en el Estudio Auditorio”, espacio dónde se presentaban los films con mayor publicidad. Para HAT, un procedimiento razonable sería repetir *El negocio* en mejores condiciones. (Buela et al., 2010, p. 626)

Las palabras preliminares a la exhibición de *El Negoción*, Feldman señaló los problemas por los que atraviesan los realizadores independientes, entre las que destacó las exigencias sindicales como una de las trabas. También señaló las dificultades para conseguir un crédito o préstamo que no sea una preocupación para el director, ya que en *El Negoción*, Feldman había sido sujeto del crédito para poder financiarla. Argumento, que sin embargo, estos realizadores han sabido recurrir a alternativas para poder expresarse, el cortometraje o el largometraje grabado en 16 mm, formato mucho más económico, fueron las soluciones. Si bien se observa en la película, que debido a las dificultades y la precariedad con la que se rodaba, HAT rescata un estilo y la intención clara de búsqueda de argumentos nuevos y distintos. (Buela et al., 2010, p. 626)

A pesar que la exhibición fue en un horario nocturno y un espacio que no era de los más concurridos, la presencia de *El negocio* en el festival del SODRE, se constituye como uno de los inicios de la irrupción de estos nuevos realizadores en los festivales de cine. HAT fue testigo presencial de aquel acontecimiento y el único crítico presente que pudo dar fe de lo que ahí ocurrió:

Ochenta personas lo festejaron a carcajada abierta el jueves último, una aprobación unánime y no han conocido muchos otros fines nocturnos del estudio

auditorio ese hecho puede ser significativo marcando así que el cine no se termina en los moldes industriales comunes. (Buela et al., 2010, p. 626)

Al igual que *El negocio*, la exposición de *Fotodocumentales* elaborados por los alumnos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral bajo la dirección de Fernando Birri, se llevó a cabo en el espacio de la Facultad de Arquitectura, además a la inauguración solo asistió a cubrirla un cronista. Las conclusiones recogidas de la participación en el festival fueron positivas, lograron darse a conocer internacionalmente, tanto así que, John Grierson, Fundador de la Escuela Documental Británica, expresa su grato encuentro con la exhibición. Grierson considera al fotodocumental como un “esplendido ejemplo de método de enseñanza” y como el primero que haya visto que “contribuye tan simplemente y también al aprendizaje de cómo hacer un film”. Está palabras recibidas en el festival y en general todas las buenas críticas recibidas en las exhibiciones que se habían llevado a cabo en la Argentina, animaron a Birri y sus alumnos a continuar produciendo fotodocumentales y a consolidar esos trabajos en películas documentales con grandes éxitos como *Tire dié*. (Birri, 1964, p. 30)

Paralelamente a los eventos del festival se llevó a cabo el Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes, evento que congregó a realizadores protagonistas de lo que en un futuro se llamaría el Nuevo Cine Latinoamericano. Los países que asistieron a este primer encuentro fueron: Argentina, donde podemos nombrar a algunos de sus representantes como Simón Feldman, Leopoldo Torre Nilsson, Rodolfo Kuhn y Fernando Birri; de Bolivia estuvo Jorge Ruiz; de Brasil asistió Nelson Pereira Dos Santos; de Chile Patricio Kaulen; de Perú Manuel Chambí; de Uruguay Danilo Trelles y Roberto Gardiol. Como resultado de este encuentro se constituyó la Asociación Latinoamericana de *Cineistas* Independientes (ALACI).

En el trabajo de investigación sobre este encuentro que realizan Metsman y Ortega (2018), resalta la importancia que tuvo la participación de John Grierson, quien en aquel año fue invitado como Presidente Honorario del Festival. Grierson compartía con los realizadores latinoamericanos la visión de buscar una identidad nacional en las realidades sociales y culturales. Recordemos que fue el primero en reflejar el trabajo obrero en Inglaterra, el de unos pescadores de arenques, en *Drifters* (1928-29), obra realizada con bajo presupuesto y que contribuyó al desarrollo del cine documental. Estos realizadores vieron en él un ejemplo de como “promover y generar espacios e instituciones con el fin de convertir el cine en instrumento al servicio de la expresión de la identidad nacional” (Mestman y Ortega, 2018). Los mensajes expuestos por Grierson en las jornadas que se llevaron a cabo en el SODRE, recuerdan principios como la independencia de conducta, la importancia de divulgar la realidad y que la belleza estética tenía que ver más con la solides del objetivo, que con la perfección de las técnicas.

El encuentro en el Festival de SODRES fue de aprendizaje, de motivación y, quizás lo más importante, la gesta de una idea de formar un grupo de cineastas en busca de una identidad latinoamericana, que procure ver el cine como una herramienta integradora. Como recuerda el uruguayo Walter Achugar en la entrevista realizada por Sergio Trabucco (2014):

...y quien sería mi gran amigo y compañero de aventuras, Edgardo *Cacho* Pallero...un ser entrañable desde el punto de vista humano, y ese encuentro me impactó de varias maneras, pero fundamentalmente de escucharlos y hablar con ellos, a partir de allí tomé conciencia de la importancia de la identidad de América Latina y en parte incidió en mí ideología de izquierda. (p. 103)

Es indudable que el festival del SODRE, se haya constituido como ese espacio donde se reúnen individuos en busca de reflejar una identidad de sus propias naciones. Si bien con diferentes métodos, pero con el mismo entusiasmo y compromiso, lo que les motivó a recorrer cientos de kilómetros en busca de sus pares. La empatía entre estos cineastas, surge de la comprensión, nunca igual pero similar, de la realidad social de la que eran testigos en sus países.

Para resumir la importancia de lo que ahí pasó, y lo que vendría a partir de este encuentro, recuperamos la entrevista a Nelson Pereira dos Santos con Osvaldo Daicich que recoge Sergio Trabucco (2014).

Fernando Birri y yo estuvimos juntos en el año 1958, en el que creo fue el primer encuentro de cineastas de América Latina, organizado en Montevideo por la Cinemateca SODRE. Estábamos yo, Fernando, Manuel Chambi, un documentalista peruano muy bueno ya fallecido, el boliviano Jorge Ruiz y el uruguayo Mario Handler. Empezamos a trabajar, nos prometimos organizar algo por el cine en América Latina como conjunto, como idea. No había resultados prácticos, pero la idea permaneció y proseguimos, hasta que finalmente con el Festival de Viña del Mar (el encuentro más importante, más representativo) se creó el Comité de Cineastas de América Latina, que resultó luego en la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y después en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, gracias al trabajo de Birri, que es un dinamo, que estaba aquí, allá, en Europa, en Brasil. Birri tuvo también un papel muy importante en Brasil, hizo una escuela de documentalistas. (p. 106)

5.8.2. Festival de Cine Latinoamericano de Sestri Levante de 1962

Festival italiano organizado por el grupo cultural jesuita El Colombianum. Esta edición del festival, vendría a ser la segunda edición organizada por este grupo de jesuitas. La primera se llevó a cabo en la localidad de Santa Margherita Ligure, la cual tuvo como presidente del jurado a Roberto Rossellini.

Los principios que motivaron la organización del evento fueron:

- los exponentes del cine latinoamericano no se conocen entre ellos.
- las entidades nacionales representativas del cine latinoamericano sufren de múltiples carencias.
- posibilidad de abrir el mercado europeo.

Si bien el grupo de jesuitas tenía una labor cultural durante todo el año, y el cine era solo uno de ellos, Oscar Yoffe, redactor de la crónica para la revista Tiempo de Cine, decide entrevistar al director de la organización, con el fin de entender los objetivos que movían a este grupo religioso, para enfocar el festival en Latinoamérica. En dicha entrevista el padre Arpa, líder de la agrupación, elogia y resalta que América Latina sea la región de vanguardia, por el “intenso movimiento de liberación política, económica y social del así llamado tercer mundo”, y que es reflejo de un “momento de singularidad histórica” (Yofee, 1963, p. 94).

El padre Arpa refiere que el festival busca la integración de Europa y “la parte más avanzada de la cultura latinoamericana, aquella que es parte viva del movimiento”. Sostiene que integrarse no es simplemente compartir intereses comunes, “sino que es operar desde dentro”. Palabras del padre Arpa que sin duda son un reflejo de lo que significaría el festival Sestri Levante para el futuro del Nuevo Cine Latinoamericano (Yofee, 1963, p. 94).

Aquel año, el festival reunió a la mayoría de realizadores, críticos y productores independientes. Quienes se pronunciaron en la Declaración del Cine Latinoamericano Independiente, que nos permitimos citar a continuación.

Declaración del cine latinoamericano independiente.

Los participantes de la Tercera Reseña de Cine Latinoamericano, reafirmamos la utilidad de encuentros de esta naturaleza y expresamos a las autoridades y organizadores de la reseña, nuestro más profundo agradecimiento por la oportunidad ofrecida. ... salimos de Sestri Levante con la certeza de que debemos trabajar por un mayor perfeccionamiento artístico y técnico que permita traducir fielmente la problemática latinoamericana. Del mismo modo, sentimos la necesidad de señalar que las dificultades originadas por las presiones externas e internas y que conducen al aislamiento de los artistas e intelectuales de América Latina no deben ser obstáculo insuperable para una más íntegra comunicación entre los cineastas independientes.

Es por lo tanto imperioso promover las más estrechas relaciones cinematográficas entre nuestros países, asegurar la libre circulación de filmes y publicaciones, facilitar los contactos directos a través de semanas de cine, mesas redondas y seminarios de estudios e intensificar la participación latinoamericana en todos los festivales internacionales, especialmente en los de Mar del Plata, Punta del Este, Acapulco, Cartagena y Sestri Levante.

Por último, creemos llegado el momento de agrupar en una entidad orgánica a los realizadores, productores, escritores y críticos independientes y comprometidos con un cine de alto nivel artístico. Dicha entidad deberá ser creada por una Conferencia Latinoamericana de Cineastas Independientes, a

convocarse en un futuro próximo y de la cual nos constituimos en Comisión Organizadora Permanente.

Sestri Levante, Italia, 8 de junio de 1962.

Firmantes:

Argentina: Oscar Barney Finn, Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Ramón Piqué, Marcelo Simonetti, Alejandro Saderman y Enrique Thibaud. De Brasil: Gustavo Dahl, Anselmo Duarte, Heimbürger, Geraldo Magalhaes, Diva de Mucio Teixeira, Luis Sergio Person, Glauber Rocha, Walter da Silveira y Padre José Tavares de Barros. De Colombia: A. Salzman. Cuba: Alfredo Guevara. México: Elena Ponia- Towska. Perú: Ana Lanatta. Uruguay: Miguel I. Carbajal, Ferruccio Musitelli, José Podestá, Mario Trejo. Venezuela: Julio César Mármol, Carlos Rebolledo³⁷

Esta declaración se firmó luego de un largo conversatorio titulado *El cine como expresión de la realidad latinoamericana*, la cual estuvo dirigida por el crítico francés Edgar Morín y la discusión se centró en torno a la realidad Latinoamérica. Como observamos, aquí no se hace referencia a un Nuevo Cine Latinoamericano, se siguen llamando cineastas independientes latinoamericanos, lo que se podría interpretar como una continuidad de lo que paso en el festival del SODRE en el 58. Se observa la intención clara de continuar con estos eventos e incentivar a la participación en los próximos festivales latinoamericanos. Con la finalidad de facilitar el contacto entre cineastas, facilitar la circulación de películas y hacer frente a las dificultades que enfrentan los

³⁷ Declaración del Cine Latinoamericano Independiente. Sestri Levante, Italia, 8 de Junio de 1962. Revista Cine cubano. La Habana, nº 7 (1962) 6. Citado en Trabucco, S. (2014). Con los ojos abiertos. Santiago: Lom. p. 103. Recuperado de <https://es.scribd.com/read/430432833/Con-los-ojos-abiertos>. p. 170

cineastas independientes. Dificultades “originadas por las presiones externas e internas y que conducen al aislamiento de los artistas e intelectuales de América Latina”.

5.9. Lo cotidiano: historias mínimas de la producción independiente

El cine independiente argentino no solo sufrió de vetos y secuestros, de manipulados premios a la producción, de calificaciones que significaban la muerte de una película, de las trabas sindicales y todas las peripecias para conseguir financiarlas, sino que también sufrieron la marginación de los organismos encargados en seleccionar las películas que representaron a la Argentina en los festivales de cine de aquellos años. “Los envíos a festivales fueron celosamente custodiados por las sucesivas comisiones que no querían enviar al exterior rasgos de pobreza o de barrios miserables, debía cuidar la imagen del país en el exterior” (Feldman, 1990, p. 73). En ese sentido, muchas películas reconocidas por los críticos por su valor artístico, además de ser solicitadas expresamente por los festivales internacionales, no se enviaban. A continuación veremos tres casos representativos de las tácticas que emplearon los cineastas independientes.

5.9.1. El caso de *Los inundados*

Cómo narra Birri, *los inundados* nació como un film argumental, pero con una base documental. La película se basó en el cuento homónimo de Mateo Booz, publicado en 1934 en el libro *Santa Fe, mi país*. Birri y el escritor santafesino Jorge Alberto Fernando escribieron el guion, tomando como referencia a los personajes de *Tire Die*. La creación de los personajes tuvo el concepto de marginalidad, que fue también lo que guió en la elección de los actores. Se buscaron cantantes ambulantes, artistas que trabajaban en bautismos, fiestas, cantando en bodas. “Los actores profesionales del film pertenecían al sector de actores populares que el cine nacional generalmente rechaza, sin darles un

lugar” Los extras eran los pobladores de los ranchos, espacios reales ambientados por Saulo Benavente, donde se muestra la precariedad en la que viven en villa Miseria.

En ese sentido, *Los inundados* narra la historia de Dolorcito Gaitan y su familia, humildes pobladores que viven a orillar del río Salado. El desborde del río ocasiona que la casa de Dolorcito y su familia se inunden. Los afectados son reubicados en la plaza del pueblo, ahí donde se mezclaban con los ciudadanos que veían a estos invadir sus espacios y dar mala imagen a la ciudad. Esta historia está ambientada en el proceso electoral, que da pie para ver las promesas de los políticos a estos humildes pobladores, con el único fin de obtener votos.

La producción no fue fácil, aunque ayudó la reglamentación de la ley de 1957, en la se establecían algunos créditos a la producción, no era sencillo obtenerla. Primero se exigía una productora establecida formalmente y esta tenía que sustentarse en avales concretos. Birri constituyó la productora Producciones América Nuestra, con la cual consiguió el crédito del INC. Cuenta Birri, que tuvo que poner como garantía la casa de sus padres, la misma que estuvo a punto de perder porque *Los inundados* no fue económicamente exitosa.

Esta situación le obligaba a cumplir con las exigencias formales para hacer una película, una de ellas era cumplir con las obligaciones del SICA, que requería colocar a sus agremiados en cada uno de los puestos de la producción. Muchos de los agremiados eran al mismo tiempo profesores de la Escuela de Santa Fe, hecho que ayudó a llegar a un acuerdo, que consistía en que por cada técnico que colocase el SICA, tenía que llevar a dos alumnos de la Escuela, como asistentes. El resultado de este acuerdo, fue que el equipo de producción alcanzó la cifra de 75 personas. El rodaje duró los meses de marzo, abril y mayo de 1961, con el material rodado se tuvo que doblar todas las escenas porque

el audio del directo no era bueno. Llegó a su primera exhibición el 30 de noviembre de 1961.

Cómo refiere Birri, nadie quería la película, “los pretextos iban desde que no era una película comercial hasta que era una que ofendía”, situación que no era nueva, “sino que se repetía con todas las películas que buscan sus raíces en la realidad social latinoamericana”. Cuando al fin consiguió el distribuidor y la sala de cine dónde proyectarla, llegaron policías a quitar los carteles, argumentando que “era un atentado a la estética de la ciudad”. Aún con estas dificultades, el estreno de la película fue exitoso, según Birri, se veían en las largas colas distintos tipos de público, desde profesionales hasta jóvenes estudiantes, “pasando por el muchacho de periferia que venía con sus zapatillas de goma”. Birri compara a *Los inundados* con el fenómeno, pero a otra escala, ocurrido con *Tire dié*, las dos rompieron con la “segregación de lo popular y la sectorización de la burguesía”. (Peña, 2003, p. 90)

El éxito de la película duro dos semanas, debido al sabotaje que recibiera de los dueños del cine, quiénes tenían otros intereses económicos. A la segunda semana empezó el sabotaje a la película, se ensuciaban los vidrios de la sala de proyecciones y se subía y bajaba el volumen. Cuenta Birri que tuvieron que actuar inmediatamente para detener el sabotaje. Birri y sus compañeros empezaron a vigilar las proyecciones unos dentro de las salas, otros controlando la boletería y otros en los espacios públicos, evitando que los acomodadores maltratasen a las personas que entraban o salían de ver la película. La explicación que dio el exhibidor, era que con *Los inundados* solo ganaba como exhibidor, mientras que con las películas extranjeras sus ganancias eran como exhibidor y distribuidor. Enterado de esto, Birri y el dueño llegaron a un acuerdo, que les permitiera continuar dos semanas más sin sabotajes. “Así termino la exhibición de *Los inundados*” (Peña, 2003, p. 90-91).

La mala publicidad que se hizo alrededor de la película, tratándola de reaccionaria, ocasionó que el INC la marginase de los premios y de las muestras internacionales. La historia entre *Los inundados* y los festivales, es un claro ejemplo del extremo al que podían llegar los métodos desplegados por los funcionarios del INC, quienes con el fin de vetar las películas que rompen con los estándares e intereses políticos, las podían condenar en la categoría B. Como recuerda el escritor y periodista Horacio Verbitzky para la revista Tiempo de Cine, sacar a la luz estos acontecimientos es recordar a todos aquellos que son perseguidos en “esta época dura para quienes no claudican, para quienes día a día reafirman con orgullo su voluntad de hacer” (Verbitzky, 1963, 30-32), una de estas voluntades fue la de *Los inundados*.

Estaba claro que el INC se oponía a la presentación de *Los inundados* en los festivales de cine, a pesar de que esta era invitada por los organizadores del Festival de Cannes, de Locarno y de Venecia. Pero las trabas venían desde mucho tiempo atrás, en las votaciones para la calificación de la película en 1961, ya se veía las intenciones de los exhibidores por vetarla, calificándola con la categoría B. Como recuerda Verbitzky, “la calificación A fue por el margen mínimo reglamentario, como ya es costumbre en el cine nacional, los exhibidores votan B”.

La noche de los premios del INC, un sábado 28 de abril de 1962, *Los inundados* no figura entre los premiados. Se la descalificaba alegando su *escasa calidad*. Había que esperar hasta el FIMP de 1963, para que los críticos extranjeros derribaran el argumento que habían propagado algunos exhibidores, con la ayuda del crítico José Dominiani, quien desde su columna sin firma en el diario Clarín, atacó ferozmente a *Los inundados*. El éxito que tuvo la película en el FIMP, atrajo las propuestas de exhibidores de los Estados Unidos y de críticos internacionales, quienes no escatimaron en elogios, como tampoco

el realizador Josef von Sternberg y el Director de la Cinematografía Española José M. García Escudero.

De igual manera, la película fue marginada de participar de premios internacionales. La solicitud enviada al INC, donde se solicita se incluya a *Los inundados* como representante oficial de la Argentina para el festival de Cannes, fue denegada. Ante este hecho, en el INC se congrega a una reunión, en la que se discute y se resuelve que *Los Inundados no tiene jerarquía* suficiente para representar a la Argentina en un certamen de tanta importancia. (Verbitzky, 1963, pp. 30-32) La película no fue presentada en Cannes, lo que lamentaban sus organizadores, entre ellos Rockford, quien, como recoge Verbitzky, se refería sobre la ausencia de *Los inundados* en Cannes: “Ahora que el festival ha terminado compruebo que se ha cometido un error no escuchándome; *Los inundados* muy probablemente hubiera hecho marcar un tanto a la Argentina.” (Verbitzky, 1963, pp. 30-32)

Lo mismo ocurriría con el Festival de Locarno. El INC recibe una invitación para que *Los inundados* puedan representar a la Argentina en dicho festival, pero no obtiene respuesta. El telegrama dice:

INSTITUTO NACIONAL DE CINAMTOGRAFÍA

JUNIN 1276

BUENOS AIRES

*Invitamos Los inundados de Fernando Birri participar Film Festival Locarno
18-19 julio stop. Rogamos enviarnos copia subtitulada francés y confirmar
telegráficamente aceptación invitación.*

cordialmente Beretta Film Festival Locarno. (ANEXO C)

El director del festival Vinicio Beretta, escribe a Birri informándole que no había recibido ninguna respuesta, y le hace saber que estuvo “extremadamente interesado en poder presentar su film” (Verbitzky, 1963, pp. 30-32) en el festival. Ante estos problemas, el productor decidió enviar una copia de la película, independientemente del INC, al festival de Venecia. Ahí obtuvo el premio Opera Prima, premio que lo recibió un funcionario del INC, el mismo organismo que no permitía su exhibición internacional. Como recuerda Birri en una entrevista realizada por Fernando Martin Peña:

Cuento esta situación absurda porque pone de relieve el hecho de que nuestras posibilidades de seguir filmando en Argentina estaban cerradas. Según la opinión oficial, la Escuela Documental de Santa Fe se había transformado en un centro subversivo. Digamos la verdad: lo era de hecho. ¿Qué subversión? La subversión en términos de arte, la subversión en términos industriales y también políticos, porque había montado vuelta todo porque la diestra vamos a la gente hacer algo que no era lo que predominaba en el cine argentino. Nuestras metas, nuestros temas, nuestra metodología, todo era diferente, todo estaba en contra de la corriente. (Peña, 2003, p. 91)

Los inundados resume lo que muchos, sino todos, los realizadores independientes tenían que soportar y las maneras de solucionarlas. Nos muestra sus herramientas, sus métodos que transforman la propiedad de otros y toma posesión de ellos. Subversión con el arte, con sus procedimientos, con sus maneras de hacer en la cotidianeidad que da la Escuela, y que se consolida con el triunfo de *Los inundados* en el Festival de Venecia. Las declaraciones de Torre Nilsson cuando se refiere al premio obtenido por Birri, es un reflejo de esa actitud que origina esta constante lucha contra las adversidades:

El premio obtenido por *Los inundados* de Birri en el Festival de Venecia es una de las distinciones más importantes conquistadas por el cine argentino. A este premio Opera Prima aspiraban cuatro películas italianas con las cuales el cine italiano se juega su gran promoción generacional... a todas ellas les ganó la película argentina... tenemos que gritarlo con orgullo porque este premio, además, vamos todos. (Verbitzky, 1963, p. 32)

Las declaraciones de Torre Nilsson llaman a la unión y a la fuerza de grupo ante estas adversidades. Este reconocimiento a *Los inundados*, derrumba todos esos argumentos sin fundamento en su contra. Tenía jerarquía internacional, gustó al público, no era subversivo fuera del arte. Las tensiones políticas se dan naturalmente y desde dentro del sistema, se iban corroyendo esas estructuras con sus métodos como herramientas, que simulan una pertenencia a lo establecido, a las reglas y que las hace pasar desapercibidas hasta que ya no es posible detenerlas. Esto es lo que hace *Los Inundados*.

5.9.2. El caso de Alias Gardelito

Es una de las películas donde el espacio urbano en el que se desenvuelven los personajes influye en estos, ya no solo es el lugar contemplativo donde transcurren sus vidas en armonía, sino que se convierte en un espacio que pone a prueba el carácter del personaje. La ciudad de Buenos Aires es un espacio agreste y lleno de adversidades, esa es la realidad que recoge y muestra Lautaro Murua en la película *Alias Gardelito*, que la convierte en una de las primeras películas Argentinas con abundantes imágenes urbanas. Esta es una de las características que podemos sintetizar y que la convierte en un referente claro de la generación del 60.

Lautaro Murua nació en la ciudad chilena de Tacna, el 29 de diciembre de 1926. Su carreta en el cine empezó dentro de la actuación, en películas como *Surcos de sangre* en 1950 dirigida por Hugo del Carril, *Conciertos para una lágrima* de Porter en 1955. Tuvo una larga carrea con Leopoldo Torre Nilsson, con quien se consagro y a quien, en sus palabras, le considera, junto a Torre Ríos, como su maestro. Además durante los años 50's, sesentas, 70's estuvo bajo la dirección de realizadores que formaron parte de la generación del 60, entre ellos podemos destacar Kohon, Martínez Suarez, Antín, Ayala, Kuhn, de la Torre, Favio, Gleyzer, entre otros. Como podemos observar el contacto que tuvo con la generación del 60 fue incomparable en relación con cualquier otro actor.

Como director de cine empezó con el largometraje *Shunko* en 1960. Película basada en el libro homónimo de Jorge W. Ávalos publicada en 1948, adaptada en guion cinematográfico por Augusto Roa Bastos, y que trata la historia de la Argentina indígena quechua hablante de la provincia de Santiago del Estero. Como comenta Murua, el contexto ya de por sí solo implica un estilo de realización que combina una película argumental con mucho de documental. *Shunko* narra el viaje de un profesor citadino que se traslada a un pueblo a dictar clases a niños, que en su mayoría, son quechua hablantes. Los pobladores de la zona, al inicio, ven en el profesor una amenaza, lo rechazan porque a los padres no les interesa perder la mano de obra o la ayuda que brindan los niños en el hogar. El lugar es agreste, apenas un árbol es el que cobija las clases, pero a lo largo de la película se irá adaptando el espacio y los niños al profesor, como también el profesor a los niños.

El profesor encuentra una sociedad fragmentada donde cada familia vela por sus intereses. La escuela representa ese ideal de unidad en la comunidad para salir de la ignorancia, en este caso teniendo como herramienta la educación. Pero como refiere

Murua, *Shunko* es un drama que apela a la unión de esta comunidad, la que podría extrapolarse a toda América Latina.

La empatía que logra Murua con los niños, tanto como protagonista en el papel de profesor y como director, es uno de los puntos en los que podemos destacar de la película. Pero esto se puede explicar por la manera de dirigir que aplicó, donde la improvisación y la empatía natural dada por la convivencia con los niños, quienes no eran actores profesionales, sino que se buscaron niños que en su mayoría procedían de parecidas condiciones que la de los personajes. Además, como Murua señala, la idea era mostrar una realidad del interior de la Argentina que muchas veces está olvidada, es casi un *documental con argumento*, no es una protesta, es un testimonio. (Peña, 2003, p. 231)

Testimonio de una realidad que no es visible para la ciudad o el ciudadano, que se deja sorprender por algunas propagandas políticas. Murua recuerda esta situación en la conversación que mantuvo con la esposa e hija del ministro de educación de la época:

“¡qué bonita película! -me dijeron- pero ¿suceden estas cosas?

Señora - le contesté- pregúntele a su marido”.

La conclusión que saca Murua de esta conversación, es que algunas personas no concebían que sucediese en la realidad lo que narra la película, pero además lo que más sorprendía al público espectador, era enterarse que los niños de la película eran oriundos del lugar, “esa sorpresa obedece a un preconcepto y el fatalismo que les atribuimos”. (Mogni, 1963, p. 47)

En ese sentido *Shunko* narra ese despertar, es decir, rompe con ese fatalismo que se le atribuye al campesino, este simplemente necesita ver el valor que tiene. Pero al mismo tiempo, también ocurre lo contrario, es decir, que la importancia de *Shunko* al llevar esta realidad descocida a los cines de Buenos Aires, cumple un rol educador. El

público que la ve, ahora se pregunta sobre esa realidad que no puede imaginar que sea cierta, y *Shunko* es una historia que intenta desmontar esos prejuicios que tiene el ciudadano de los personajes que ahí se muestran.

A diferencia de *Shunko*, la historia que se cuenta en *Alias Gardelito*, es la vida de un joven marginal, de la oscuridad de la ciudad, de la mafia. Un pícaro que busca salir de la miseria haciendo trampas, robando, estafando y que termina trabajando en una red que trafica con productos en la aduana. Lleva una vida dura en la ciudad de Buenos Aires, la cual tiene la fuerza suficiente para deformar la vida de un joven. Como refiere Murua, “es una película como Buenos Aires: compleja y difícil; bastante amarga” (Tiempo de Cine, p. 59).

Con la película *Alias Gardelito*, Murua integra el escenario con el personaje principal en la narración de la película. Los espacios en los que se le puede ver a Gardelito son fugaces, el director no se introduce y los cuestiona, solo los contempla en escenas rápidas que, a primera vista, pueden parecer superficiales, pero que completan al personaje. Situaciones que lo introducen en sus distintas relaciones, ya sean estas con los amigos, las mujeres, en el bar, en el baile, entre otros espacios. El objetivo general es entender la ruptura entre el personaje y la sociedad.

En el trabajo de Murua como podemos observar existe una tendencia a representar lo marginal, o como él lo llamó, “una estética de la marginalidad”, que podríamos definirla como la representación de la verdad en un país subdesarrollado. Un retrato de la realidad latinoamericana, donde unos no saben de la existencia del otro. Murua los muestra para que el espectador saque sus propias conclusiones, enseña la existencia del otro, no interviene ni los juzga. Esta estética de la marginalidad, se puede obtener recreando la realidad con sentido social, a lo que él llama “realidad documental”, además

esta estética no implica necesariamente pobreza, tristeza o abandono, también puede mostrar el lado alegre y positivo de la realidad. (Peña, 2003, p. 239)

5.9.3. El caso de *Dar la cara*

Cara a la realidad fue como tituló su artículo para Tiempo de Cine el crítico A. A. Salgado, elaborado del análisis de la película de José Martínez Suarez, *Dar la cara*. Y es que la obra de Martínez Suarez es, como refiere Sergio Wolf, “la vocación de ser absolutamente contemporánea”. Esta característica es una de las que une a este director con la generación de los 60. Si bien en aquellos años no se reconoció como parte de un movimiento llamado Generación de los sesentas, podemos ver características, como la antes mencionada en otras películas, que lo acercan a directores como Feldman y su película *Los de la mesa 10* o a *Alias Gardelito* de Murua, entre otras, donde el espacio tiene un lugar importante dentro de la historia de la película. (Peña: 2003; p. 239)

José Martínez Suarez nació en Villa Cañas, provincia de Santa Fe, el 2 de octubre de 1925. Fue uno de los pocos de esta generación que hizo carrera dentro de los estudios cinematográficos. Empezó muy joven, a la edad de 15 años entra a trabajar a los estudios EFA, luego iría a Argentina Sono Film y en 1942 a los estudios Lumiton, como refiere Martínez Suarez, su segundo hogar. En aquellos años los técnicos que trabajaban en Lumiton, el primer estudio de la Argentina, vivían ahí durante el rodaje y no podían salir sin autorización.

Durante el tiempo que estuvo trabajando en Lumiton, Martínez Suárez frecuentaba el cine club Gente de Cine, era tal la acogida del cineclub en aquellos años que no consiguió ser socio porque no había lugar y tenía que ingeniárselas para entrar y poder ver las películas. Algunos años después asistiría al Cine Club Núcleo, espacio fundado por Sanmaritano en 1952. Como podemos observar, estuvo ligado a dos tipos de

producción, la de los grandes estudios y a la del espíritu independiente que crearon los cineclubes.

Martínez Suárez estuvo siempre cerca de lo que plantea el Neorrealismo, como el mismo refiere, “fue una revelación sorprendente encontrarse con esta corriente en aquellos años en los que asistía al cine club”. Además años más tarde, en 1960 participó, junto a Alberto Parrilla, en la producción del cortometraje de Fernando Birri *Buenos días Buenos Aires*. Cómo recuerda Martínez Suárez, “el corto trataba de dar una semblanza de Buenos Aires al amanecer...cada jornada debía de desarrollarse en un plazo muy breve, para que la luz y el movimiento ciudadano correctos puedan ser captado por la cámara” (Feldman, 1990, p. 118).

El tiempo de grabación era corto y los problemas se tenían que solucionar rápidamente, situación que Martínez y Parrilla era cotidiana, mientras que Birri tenía una forma distinta de trabajar. Para Birri, los actores tenían no solo que parecer a sus personajes, sino que en lo posible, tenían que tener las características de los personajes en la vida real. Para la grabación se necesitaba la participación de un ciego, el cuál no había sido posible encontrar, y ante las exigencias de Birri que insistía que un ciego tenía que ser representado por un ciego real, los productores se las ingeniaron para convencer un actor, quien era uno de los extras, que se hiciese pasar como realmente un ciego ante Birri.

En consecuencia, no es de sorprender que su primera película fuese *El crack*. Como el subtítulo refiere, *Una película argentina*, es decir una película que represente la realidad social en la que se vivía en aquellos años, grabada en escenarios reales, con diálogos “verídicos y actuales”. Martínez Suarez lo explica de la siguiente manera:

Era para separarla un poco del cine que se venía desarrollando, cine que para mí estaba en sus últimos estertores. Un cine contemplativo, sin propuestas

sociales. Guiones que podrían haberse firmado en cualquier parte del mundo. *El crack* no podía haberse desarrollado más que aquí. (Peña, 2003, p. 203).

El argumento de *El crack*, narra los deseos del protagonista por convertirse en futbolista profesional. Pero el mundo del futbol no es lo que espera, Se encuentra con la corrupción que existía dentro de este negocio. Por primera vez, se muestra los intereses económicos en el futbol argentino, que no obedecen a ningún tipo de sensibilidades y que truncan sueños de los más pequeños. Es decir, *El crack* muestra las estructuras que controlan los ideales de algunos individuos que luchan por tener el control de sus vidas, sin conseguirlo.

Esta línea dramática que desarrolla en *El crack*, se verá reflejada en su siguiente película, *Dar la cara* de 1962. Martínez Suarez narra las motivaciones de tres jóvenes en una momento específico y con el mismo objetivo, el de dar la cara y enfrentar a los grupos o individuos conservadores que no lo permiten. A diferencia de *El crack*, en *Dar la cara* el director le otorgará a uno de los personajes principales, la posibilidad de romper con esas estructuras.

La película está basada en una idea de David Viñas, escritor y crítico literario argentino, quien junto a Martínez Suarez, llevaron la primera idea hasta convertirla en el guion final. Durante el proceso de escritura, hubo algunos desacuerdos sobre cómo debía transcurrir la historia, cada uno tenía algunos puntos de objeción que fueron planteados a Torre Nilsson, quien actuó como mediador para destrabar la disputa. Con el guion listo se empezó el rodaje, el cual duro 12 semanas.

La película cuenta la historia de tres jóvenes y está ambientada en la Argentina de 1958, cada historia con su hilo narrativo y unidas por el hecho de que los jóvenes eran recién egresados de la misma promoción del servicio militar. Tres personajes con

distintos estratos sociales, el hijo de un adinerado productor que quiere hacer películas de “verdad”, el universitario provinciano que pertenece al partido del grupo laico y reformista, y el ciclista que sueña con ir a las olimpiadas. Tres jóvenes que buscan realizar sus sueños y dejar de vivir bajo las estructuras establecidas en las universidades, en el deporte y en el cine.

La descripción de los hechos en la historia del joven cineasta, es un reflejo de lo que Martínez Suarez había visto durante los años de trabajo en los estudios Lumiton. Esta industria solo se entiende por el negocio y se estructura de tal manera que no puede haber “anarquía”, unos mandan y otros obedecen, donde existe una elección natural para pertenecer a esta industria, que en este caso es la de ser hijo de un próspero productor cinematográfico, situación de la que no se puede desprender. El joven cineasta, hará un intento de hacer mejores películas o más reales, pero esa realidad humilde le es extraña.

En la historia del estudiante se muestra la frustración política que lo lleva a dudar de sus ideales. Se enfrenta a sus compañeros, a quienes les plantea sus ideas sobre si la huelga universitaria es pertinente o no. Al final se ve superado al observar que no puede tener una idea intermedia, sino que tiene que posicionarse en una de las que ya existen. Decide irse de Buenos Aires y regresar a Santa Fe, debido a la situación con los grupos políticos y las bajas calificaciones que obtiene. Al final cambia de opinión cuando se entera que no es él el unico que está mal en los cursos, sino que es causa de la corrupción de algunos alumnos y profesores, que manipulan las notas y venden títulos universitarios.

En el caso del ciclista, interpretado por Leonardo Favio, es el único personaje que decide por sí mismo su futuro. Se deja claro que el esfuerzo es la manera para lograr el éxito, pero que no solo depende de eso, sino que esta condicionado por las influencias que uno pueda tener. Después de haber obtenido el triunfo en la competencia que debería

haberle dado una plaza en el equipo que viajaría a las olimpiadas, por decisión dirigencia, se la niegan. Pero gracias a la intervención de su amante, quien al mismo tiempo era la de algunos hombres de poder, entre ellos el joven cineasta, a cambio de algunas concesiones (se deja entender sexuales) le consigue el cupo para las olimpiadas. Pero el joven ciclista rechaza la oferta de su amante, la deja y no acepta viajar de esta manera.

Dar la cara entonces trata la historia de jóvenes condenados por las circunstancias, las que cortan la libertad de expresar sus ideas, dos de ellos ceden ante las estructuras del cine y la universidad, dos personajes que mantienen relación de amistad, sin embargo el ciclista, que en varias ocasiones en la película es marginado por su condición social, toma las riendas de su destino. La película es un reflejo de los miedos al fracaso de la juventud de aquellos años; de los grupos conservadores de izquierdas y de derechas que dominan los espacios en las universidad, donde se observan pintas anti semitas y conversaciones xenófobas; de la necesidad de una juventud por inscribir a la Argentina en el mundo; de estar condenados por la estructura de la industria cinematográfica basada en el dinero, en recomendaciones y no en el talento. En fin, en el caso del cine, la única manera de escapar a esta condena a la que están sometidos los realizadores independientes, eran los festivales. Como refiere en el dialogo de la película el joven cineasta: “podemos ir a un festival, papá tendrá que aguantarse”.

Este texto citado anteriormente, que pertenece al dialogo de la película, es solo una ilusión en este mundo ficcional. En la vida real se convierte en premonitoria de lo que vendría a sucederle *Dar la cara* con relación a los festivales de cine. Y es que el INC había descalificado la película con argumentos, como refiere Feldman, cavernarios. Según la institución la película mostraba una imagen indigna de la Argentina, por ese motivo rechazaron la invitación del Festival de Sestri Levante en Italia. Cuenta la anécdota que Martínez Suarez decidió viajar, cogió una copia de la película y el pasaje

que el presidente del evento le había enviado y se fue para Italia. Aprovechando el viaje llevo el cortometraje de Oscar Kantor, *Tierra seca*. Se dio la situación de que *Dar la cara* y *Tierra seca* fueran premiadas. Como cuenta Feldman:

Al anunciarse los premios, el haz de luz de un reflector busco entre los miembros de la delegación argentina al premiado para que fuera a retirarlo al escenario.

Lo busco en vano. El director premiado avanzó desde el fondo de la platea en penumbra hasta llegar al lugar donde se lo esperaba.

Episodio que, con pequeñas variantes, fue muy común por aquellos años.

(p. 82)

Esta descripción del momento de la premiación a la película *Dar la cara*, es un reflejo claro de la situación del cine independiente, es una representación de lo que estamos estudiando, es el resultado de la actuación fuera de la oficialidad, es poner en acción los medios con los que se cuenta, pocos pero disponibles para el que fuera marginado por estructuras oficiales. Una manera de hacer individual, sin la intención mínima de proyecto grupal, sino un acto que le permite salir de la penumbra y llegar al lugar donde, en este caso al escenario, se esperaba a la oficialidad, pero aquí a diferencia de lo que ocurrió con *Los inundados* de Birri, el director estuvo presente para recibir el *reconocimiento*.

5.9.4. El caso de *La herencia*

Las situación ocurrida en el Festival de Sestri Levante a la película *Dar la cara*, no fueron hechos aisladas de la época, podemos encontrar casos interesantes de analizar como el de *La herencia* (1962) de Ricardo Alventosa, película basada en un cuento del escritor francés Guy de Maupassant. El film fue calificado en la categoría B por el INC,

lo que significaba la muerte segura para una película independiente, ya que no era de exhibición obligatoria y se consideraba no exportable.

La película narra la historia de una pareja que no puede tener hijos, condición que limitaba el cobro de una herencia dejada por la tía de la esposa. El testamento especifica que el disfrute del dinero solo se podía realizar si es que la pareja tenía hijos y, si eso no ocurría dentro de los tres años desde la muerte del familiar, el dinero pasaría a ser donado a instituciones benéficas. La mujer quedaría embarazada de otro hombre con el consentimiento tácito del esposo, lo que permitió que pudieran cobrar la herencia.

En *La herencia* se refleja lo que venía sucediendo en la Argentina de los años 60, se hace referencia a acontecimientos militares, tecnológicos, políticos, entre otros sucesos del momento. El tono irónico con el que trata Alventosa a la clase media y a las instituciones argentinas, que las describe como un espacio donde abunda la hipocresía, el arribismo, la obediencia a los que ostentan poder, causó revuelo en los organismos censores de la policía. Y es que, si bien ya la película había sido calificada en la categoría B por la Comisión Calificadora del INC, en una exhibición casi exclusiva hecha para las autoridades del directorio de dicha institución, con la finalidad de que cambien su veredicto, cuando iban transcurriendo algunos minutos de la película entró la Superintendencia De Seguridad Federal de la Policía y secuestró la copia que estaba siendo exhibida. Como cuenta Alventosa, no solo fue esa copia, sino que secuestraron los negativos que se encontraban en los laboratorios Álex (Peña, 2003, p. 37).

Exigían 19 cortés para poder permitir la exhibición, a lo cual, Alventosa se oponía completamente, no iba a ser posible entender la película con los 19 cortes. Los cortes se realizaban en la sede la Secretaría de Inteligencia de Estado, a la cual tenía que ir a discutir sobre los cortes que se querían realizar, en el lugar se podía encontrar una moviola en la

cual iban pasando la película lentamente y, como él dice, en todo momento le preguntaban: *¿qué quiso decir con esto?* (Peña, 2003, p. 38).

Como ya había ocurrido anteriormente con algunas películas, *La herencia* fue exhibida en el Festival de Cine de Mar del Plata dónde tuvo ocasión de ser vista por el crítico francés Robert Benayoun, quién se la mostraría luego a George Sadoul, lo que permitió que fuese solicitada en algunos festivales en el exterior, entre ellos el Festival de Cannes, el Festival de Nueva York, entre otros. Ante la inacción de las autoridades del INC, Alventosa y su productor Luis Ángel Bellaba, sacaron la película clandestinamente de la Argentina y la enviaron a los festivales que la habían solicitado. Al ser calificada en la categoría B, Alventosa no podía contar con la financiación oficial para poder comprar los pasajes y asistir a la presentación de su película en dichos festivales, pero Bellaba consiguió un pasaje a crédito personal. Finalmente Alventosa decidió no viajar. (Feldman, 1990, p. 115)

CAPITULO 6

6. EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO: maneras de creer

6.1. Introducción: casi Réquiem o posibilidad de morir

El director de cine Leopoldo Torre Nilsson, en 1963 escribía el poema en exclusiva para la revista Tiempo de Cine titulado *Casi réquiem*. Las circunstancias eran las que hemos desarrollado en los dos capítulos anteriores: una situación de vigilancia y censura, un terreno hostil de inseguridad económica y mercados capados por el organismo responsable de fomentar el cine Argentino. Réquiem, según la RAE, son las oraciones que se cantan a los difuntos, también se refiere a la misa de los difuntos. El término implica *la muerte* en su definición. En ese sentido, el poema es el canto a algo que está por morir o por recuperarse. *Casi réquiem* es por lo tanto, como decir casi la muerte, casi el velorio, casi el entierro. El poema es un llamado a la acción para hacer frente a las circunstancias que atravesaba el cine argentino.

Casi Réquiem

*Silenciosamente hemos desmontado nuestras máquinas,
desarmado los lentes y enfundados los chasis
y borrado el color de las máscaras;
no demasiado silenciosamente pero si demasiado...
No nos han alarmado los huecos repentinos,
no hemos hecho banderas ni estrechado las filas,
por la muerte del nuevo o del viejo;
¡oh cine que animabas como vientre el futuro!
¿quien degüella tu sonido de metal argentino?
¿quien temió la denuncia? ¿quién beso tu mejilla?*

Ni siquiera visibles se hicieron tus verdugos,

*apenas avanzado, uno que otro enemigo,
con ostensible gesto de títere grotesco.
Apenas un indicio, un sofocón o nada,
guerra de zancadillas, perdigones de pan o caramelo,
bofetadas perdidas sin orden ni destino.
No vimos los ejércitos perfectos, alineados,
con sus filas simétricas, sus cañones precisos;
disparamos films esperanzados
y veíamos morir nuestros soldados
de muertes naturales, o pestes naturales,
o tiros naturales, o naturales , naturales, naturales.*

*Todavía están humeando nuestros campos,
haremos explotar estas granadas que calientan las manos,
ellos están al frente contando nuestros muertos ,
en sus casas de campo,
en sus casas de piedra,
en sus cuentas de banco;
con sus cárceles prestas, con sus cuarteles llenos,
condecorando con latas y con yuyos
a los sobrevivientes.*

*Nos miramos, lo sé, entre la tierra
y el polvo de esta ultima trinchera;
ya les vimos la cara,
ya sabemos donde hiere la bala,
el color del vomito que antecede a la muerte,
el nombre de la peste y el gusto del azufre.
¿Cuántos somos? ¿Qué armas?*

*Por el nuevo y el viejo, por el noble y el bueno,
sin general, ni cabo, ni soldado ni rifle,
yo te demando:*

¡Fuego!

(Torre Nilsson 1963:3)

El poema de Torre Nilsson desde su primera estrofa, describe las circunstancias que atravesaba la Generación del 60, haciendo referencia a las bajas momentáneas de algunos de ellos, como es el caso de Feldman, Birri, Murúa, Martínez Suárez, entre otros. El símil, es claro, hace referencia a términos de una batalla o de un enfrentamiento. Llama la atención a los cineastas independientes, de no haber formado un grupo de lucha que reclame por la muerte o, en este caso, la extinción de proyectos cinematográficos independientes que se quedaron en el camino. El poema pregunta por los que traicionaron con su silencio ante tanto maltrato recibido por los entes oficiales.

Estos entes oficiales actuaron como instituciones, casi sin mostrar a sus integrantes, quienes fueron los títeres y verdugos, y quienes no recibieron ningún castigo. Algunos denunciaron desde sus tribunas, pero en general no hubo una denuncia conjunta que los haga tambalear. El entusiasmo de aquellos jóvenes cineastas fue individual. Empezaron en los años cincuenta, con esperanzadas películas, sobrevivieron algunos que supieron escabullirse de las restricciones, buscando las *maneras de hacer* que les permitieron introducirse y corroer desde dentro de la industria.

Pero es *casi* un réquiem, porque aun *los campos están humeando*. Es el final de una batalla, pero no de la guerra. Mientras las estructuras oficiales siguen premiando a sus producciones fieles a sus pedidos, aún quedan armas para combatir estos convenios, implícitos y explícitos, entre distribuidores y exhibidores poderosos con los entes oficiales. Como hemos visto, en el capítulo anterior, son varias las películas de reconocida calidad que han sido marginadas de premios, además calificadas convenientemente para favorecer a los distribuidores y exhibidores a incrementar sus ingresos económicos.

En la última parte del poema, después de ver las circunstancias y el estado en el que se encuentran ante el enemigo, ahora se apela a la acción. Hay conocimiento para hacer las cosas y que estas hagan daño al enemigo. Ya se sabe quiénes son y cómo se les hace daño. Este conocimiento, es la acumulación de tácticas para salir del achatamiento que produce en la cultura argentina la censura y la vigilancia. Una de estas tácticas es la *ocupación de los espacios*, los festivales internos o externos, esas son algunas de las armas. Los últimos versos llaman a combatir, no solo por un grupo, sino por todos. Desde sus propias trincheras, en condiciones de igualdad con los demás realizadores latinoamericanos, *sin rifles*, solo queda el cine.

La muerte de algunos, en este caso la baja de realizadores independientes, se volvió tan natural, que fueron muy pocos los que levantaron la voz, los que creyeron están ahora moribundos, en una situación intermedia, entre la vida y la muerte. Se ha llegado a este momento en el que la posibilidad de morir se ha vuelto necesaria para resolver los problemas que han causado las vigilancias y las censuras. Se invoca a todos, *al nuevo, al viejo, al noble y al bueno*, general o soldado. Es el poema una letanía que implora y suplica al grupo, a la maza.

Por otro lado, esta posibilidad de morir, de un *casi réquiem*, hace actuar al individuo, que siente la inseguridad de seguir vivo, una característica del hombre obseso, que siente la necesidad de mantenerse siempre en duda. Es un tema que introduce Freud en *El hombre de las ratas* en 1909, ampliamente estudiado por Lacan en los años 70's. En Lacan encontramos la importancia que tiene para el obsesivo la manera de morir:

“Para el obsesivo, la muerte es un acto fallido. ¡Esto no es tan tonto! Pues la muerte no es abordable más que por un acto; todavía, para que sea logrado, es

preciso que alguien se suicide sabiendo que eso es un acto, lo que sólo sucede muy raramente” (Lacan, 1975-76)

En ese sentido el poema apela a este sentimiento de morir actuando, que más claro que enfrentando al enemigo en una batalla. Los que ya murieron, los cineastas que actuaron y fueron expulsados del sistema dominado por las instituciones oficiales y sus cómplices, no son *tontos*, se constituyen como un pasado inmediato. Cabe preguntarse, ¿lo que vendrá de aquí en adelante, sería una continuidad de las *maneras de hacer* que tuvieron los que se quedaron en el camino?

Este poema de Torre Nilsson nos permite introducir y preguntarnos por una continuidad de las maneras de hacer o de actuar, entre la Generación de los sesentas y lo que se llamará el Nuevo Cine Latino Americano. Maneras de hacer que hemos llamado prácticas, empleadas para escabullirse a las vigilancias y la censura. En ese sentido, aquí nos ocuparemos de buscar esas convergencias espaciales, que fueron los festivales y encuentros.

6.2. ¿Continuidad o nuevo?

El término para referirse a lo que se venía produciendo en la Argentina, era el de realizadores de cine independiente. Desde una visión regional latinoamericana, en los festivales de SODRE en 1958 y el de Sestri Levante en 1962, se formaron la Asociación Latinoamericana de *Cineístas* Independientes (sic.) y La Conferencia Latinoamérica de Cineastas Independientes, respectivamente. Como vemos, estos mismos realizadores se nombran, se adjetivaron como independientes y latinoamericanos. ¿Qué cambió entonces en estos años para que en 1967 en el Festival de Viña del Mar se introduzca la noción de *nuevo* para referirse a este grupo de cineastas?

En las reseñas y artículos de cronistas que podemos encontrar de la época, era bastante común que se analicen las distintas corrientes llamadas *nuevas*. Un ejemplo es el caso del artículo de Fenin (1961), donde recomendaba observar estos nuevos movimientos mundiales para ver cómo se podrían utilizar estas experiencias en Argentina. También podemos encontrar el libro de Penelope Houston *The contemporary Cinema* de 1963, el cual recibió reseñas de HAT, unos de los cronistas más importantes de la época. En ese sentido estas corrientes como la Nouvelle Vague francesa, norteamericano, el nuevo cine italiano, checo, japonés, polaco o español no eran desconocidos por esta generación de realizadores.

Aun así, el término independiente seguía siendo utilizado en los distintos manifiestos, cartas y libros de la época. En la Argentina, como hemos visto anteriormente, el término para referirse a los realizadores de la Generación del 60 es el de *independiente*, pero también se observa por ejemplo, en el diccionario de Sanmaritano la utilización del nombre de *nuevos realizadores argentinos*, en el caso de HAT podemos encontrar la utilización de *nueva ola argentina* y en un solo caso el de *nuevo cine argentino* en la reseña que realiza de la revista Tiempo de Cine número 8, para referirse a “las limitaciones con que se encuentra, por censuras y otros motivos” (Buela et al., 2010; p. 782).

También podemos encontrar la noción de *nuevo cine argentino* en la crónica que hace Torre Nilsson para Tiempo de Cine sobre su participación en el Festival de Cannes de 1962. Ahí narra la participación de estos nuevos realizadores y la curiosidad de los críticos que le preguntan por Lautaro Murua y *Los inundados* de Birri “que tanto han oído hablar”. Torre Nilsson al referirse a este interés dice: “El nuevo cine argentino está en Europa, se sienten en las rumorosas salas que asisten a las exhibiciones de *La cifra impar* de Manuel Antín o de los *Jóvenes viejos* de Rodolfo Kuhn”. En otra parte del texto se

refiere al contraste que encuentra con respecto a años anteriores, “Este contraste esta patente en artículos de *Les Lettres Francaises* donde se habla del movimiento argentino como el del nacimiento de una autentica nueva ola”.³⁸ Aquí podríamos entrar a discutir cómo se empleó la noción de un *nuevo cine*, si está entendido como sujeto, como un *ente*, o si más bien, entendido como un adjetivo. Aun así la noción de novedad está presente.

En caso de Brasil podemos observar en el trabajo de del Valle (2014), dos cartas remitidas por Glauber Rocha a Alfredo Guevara en 1961, Rocha se refiere a “iniciar un movimiento de cine independiente en el Brasil” (Rocha 1997, citado por del Valle. 2014, p. 57), en otra carta dirigida a Guevara, le propuso que el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos organizara el “Encuentro de cineastas Independientes de América Latina” (Rocha 1997, citado por del Valle. 2014, p. 57). De igual manera, en 1963 en el libro *Revisión crítica del cine brasileño*, Rocha se refiere a estos nuevos cineastas como independientes.

6.3. El III Festival Internacional de Cine Aficionado de Génova de 1965

El festival realizado en Génova 1965 fue la continuación del Festival Sestri Levante de 1962. Al igual que el anterior, fue organizado por los jesuitas liderados por el padre Arpa. En el festival se llevó a cabo el Congreso de Cine Latinoamericano Seminario del Tercer Mundo, en cuál se reunió una vasta representación de cineastas y, en general, estudiosos de las culturas africanas y latinoamericanas. Además fue la ocasión para que Glauber Rocha presente su texto *La estética del hambre*, texto que luego representaría los ideales del Cinema Novo (Trabucco, 2014, p. 222).

³⁸ Torre Nilsson, L. (1962). Nuevo cine y cine en Cannes, *Tiempo de Cine*. 3 (10-11), pp. 17 Tema que hemos analizado en el capítulo anterior. No desde esta perspectiva, pero si viendo las características que los cronistas hacían para referirse a este grupo de cineastas.

La irrupción del *Cinema Novo* en festival de Génova tuvo repercusión mundial tras el éxito de la película *Dios y el Diablo en la tierra del sol* (1964) de Rocha. Si bien el *Cinema Novo* es un tema que amerita otra investigación a profundidad por la gran repercusión que tuvo, aquí recogemos algunos aspectos ya dichos por algunos investigadores. Isaac León Frías (2013) recoge lo que menciona Antonio Paranaguá al respecto, Paranaguá considera al *Cinema Novo* como el primer movimiento cinematográfico latinoamericano y no solo como grupo o generación, pero tampoco se puede considerar una escuela artística, debido a que estaba constituida por distintas “personalidades y expresiones”, “tampoco se siente comprometido con la discusión de una ortodoxia estética... como ocurrió con el neorrealismo italiano”. En ese sentido, León Frías sostiene que si bien el *Cinema Novo* nace desposeído de la “fórmula industrial”, esta no ofrece una “propuesta clara para modificar las estructuras industriales y más bien se va integrando al circuito al que aporta una fisionomía distinta”. De igual manera, en el campo estético, a pesar que hay “lazos creativos que unen a los miembros del movimiento, no existe un proyecto estético común.”³⁹

En relación a la tesis que postuló Rocha en *La estética del hambre*, conocida también como estética de la violencia, León Frías considera que el texto no presenta ninguna proyección, ni “manifiesto programático”, aunque si esbozó una intención de un perfil creativo nacional, popular y nuevo en Latinoamérica. En este sentido ¿qué podríamos considerar nuevo? En el texto de Rocha podemos leer:

Así, solamente una cultura de hambre, emanando de sus propias
estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más noble manifestación
cultural del hambre es la violencia... El *Cinema Novo* no puede desarrollarse

³⁹ Para un entendimiento más detallado de lo que fue el *Cinema Novo* revisar Ramos (1987), Stam y Shohat (2002), Jonson y Stam (1982), Tal (2005), Getino y Velleggia (2002).

mientras permanezca al margen del proceso económico y cultural del continente latinoamericano...Donde haya un cineasta de cualquier edad, de cualquier procedencia, pronto a poner su cine y su profesión al servicio de las causas importantes de su tiempo, ahí habrá un germen del Cinema Novo. La definición es esta, y por esta definición, el Cinema Novo se margina de la industria por qué el compromiso del cine industrial es con la mentira y con la explotación... La integración económica e industrial del Cinema Novo depende de la libertad de América Latina... El Cinema Novo es un proyecto que se realiza en la política del hambre. (Rocha, 1965)

Siguiendo las líneas planteadas en *La estética del hambre*, podemos observar algunos puntos que nos podrían ayudar a definir la noción de novedad de este movimiento.

- Rocha asume una estructura que sostiene una cultura que ha emergido de esa misma estructura. Es decir que reconoce un pasado de donde proviene y, ese pasado, forma parte de lo que se ve, que en este caso sería la violencia.
- El Cinema Novo es un cine que depende de la existencia de Latinoamérica.
- El Cinema Novo es un cine que trata la economía latinoamericana. Esto implica desde el concepto más sencillo de economía, que busca la administración eficaz y razonable de los bienes y recursos, es decir que está en contra de las desigualdades de distribución.
- El Cinema Novo está abierto a todos los cineastas que traten temas de actualidad.
- El Cinema Novo no busca tener ninguna relación con una industria cinematográfica que no exprese y busque la verdad de sus producciones, “por eso no hizo melodramas”.
- El Cinema Novo depende de la libertad de América Latina.

- El Cinema Novo es un proyecto, una idea a ejecutar.

Si bien varios de estos puntos también podrían definir a un cine independiente, la idea de enfrentamiento violento a la industria cinematográfica y la introducción del término de “economía”, le dan un aire ideológico y carácter político al Cinema Novo, que como refiere León Frías, esa fuerte ideologización que introdujo con el *nuevo cine*, “se arraiga en la posición conceptual y en la práctica de muchos cineastas” (León, 2013, p. 18). Esta orientación política e ideológica tuvo *la idea*, el proyecto, de unir, bajo un mismo nombre, bajo una bandera, distintos grupos, cada uno con su propia personalidad.

6.4. Primer Festival de Cine Independiente de Latinoamericano

En 1965 a finales de Octubre, algunos meses después del festival de Génova, se realiza el Primer Festival de Cine Independiente de Latinoamericano, llevado a cabo en Montevideo. Fue organizado por el Cineclub del Uruguay y el Instituto General Electric, con la participación de los argentinos Rodolfo Kuhn, Carlos del Peral, Paco Urendo. Entre las películas de largometraje encontramos *Cifra impar* de Manuel Antin, *Pajarito Gomez* de Rodolfo Kuhn y las películas brasileñas del Cinema Novo como *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Glauber Rocha y *Vidas secas* de Nelson Pereira.

Las conclusiones que saca el cronista uruguayo Manuel Martínez Carril para Tiempo de Cine, son que hay gente en Latinoamérica que están “haciendo cine a contrapelo de los intereses industriales, a menudo sin comunicación entre sí”. Observa que “los problemas que atraviesan los realizadores independientes son muy parecidos en Brasil y en Argentina...el Festival es un primer paso para la comunicación y el entendimiento (Martínez: 1965, p. 20)”. Como vemos hasta estos años el término *independiente* es el que se sigue usando en Latinoamérica.

6.5. El festival de cine de Viña del Mar de 1967

Con motivo del festival se llevó a cabo el Primer Encuentro de Realizadores Latinoamericanos organizado por el Cine Club de Viña del Mar entre el 1 y 8 de marzo de 1967, donde confluyeron cineastas de varios de los países de América Latina. Entre los cineastas que podemos encontrar están los chilenos Miguel Littín, Raul Ruiz, Helvio Soto y a Aldo Francia director del festival; los argentinos Rodolfo Kuhn, José David Kohon y Simón Feldman, Octavio Getino, Fernando Solanas, Gerardo Vallejo, los productores Edgardo Pallero y Dolly Pussi; los brasileños León Hirszman, Geraldo Sarno, serguio Muñiz y Eduardo Coutiño; los cubanos Alfredo Guevara, Humberto Solas, Santiago Alvarez, los venezolanos Margot Benacerraf y Carlos Rebollo; los uruguayos Mario Handler, Mario Jacob, Walter Achugar.

La primera edición del festival se llevó a cabo en 1963 y se llamó Primer Festival Internacional de Cine Aficionado de Viña del Mar liderado por el médico y cineasta Aldo Francia. De aquí en adelante recibiría distintos nombres, en 1966 se llamó el Cuarto Festival Nacional de Cine de Viña del Mar, el cual se enfocó en el cine chileno y organizo el Primer Encuentro de Cineastas de Chilenos. Con la experiencia del exitoso festival del 66, se empezó con la organización del Quinto Festival de Cine de Viña del Mar o Primer Festival de Cine Joven Latino Americano.

Aldo Francia narra los inicios del evento en su libro *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Ahí cuenta detalladamente los contactos que se llevaron a cabo con los distintos cineastas de la región. La idea era congrega a la mayor cantidad de cineastas, para lo cual se designó a José Troncoso, quien fue enviado a la Argentina y Brasil para que establezca contacto con los cineastas jóvenes, que aún no eran conocidos fuera de sus

territorios. Troncoso no dio noticias de su viaje a Brasil, por lo cual tuvieron que remplazarlo por Luisa Ferrari, quien sería la coordinadora general del festival.

En el evento inaugural, el director del festival y presidente del Cine Club de Viña del Mar el doctor Aldo Francia pronunció las siguientes palabras que recoge el boletín de prensa de la organización del festival:

Quisiéramos que en el día de hoy hubiera júbilo y alegría por el nacimiento de la nueva Cinematografía de nuestra América morena... Queremos unirnos para dar nacimiento al cine nuevo. Queremos unirnos para comenzar la integración latinoamericana. Queremos unirnos, porque todos somos hijos de una sola tierra... Ofrecemos a Viña del Mar este Festival, que comenzó modesto y que esperamos sea uno de los más importantes de Latinoamérica, ya que no es el festival de las estrellas sino de los realizadores. Ofrecemos este Festival a nuestra América ibérica, para que periódicamente envíen a nuestra ciudad sus más destacados cinematografistas y sus películas más seleccionadas. (Francia, 1993, 119-20)

Como podemos observar en el discurso del doctor Francia, nos deja clara la idea que tuvo desde un inicio este evento. La noción de novedad se repite para referir lo que venía pasando en Latinoamérica. Esa visión lúcida para observar y resumir una década, en la que ya se venía forjando la idea de un nuevo cine latinoamericano, hace que este festival se considere como el nacimiento del NCL. En su discurso, este nacimiento tiene como objetivo la integración y la unión, porque entiende Latinoamérica como una única región. Al mismo tiempo el encuentro reunió a más de 50 personalidades del ámbito cinematográfico de América Latina, quienes no tenían hasta este momento la clara situación en la que se encontraban sus congéneres en otros países, un hecho al que se hace

referencia como en la revista peruana *Hablemos de Cine* número 34, la cual recoge Aldo Francia.

Existe un cine brasileiro, existe un cine cubano, también un cine chileno.

Que unos estén más desarrollados que los otros, no interesa en esta impresión global. El hecho es que, por razones de índole muy variada, estos diferentes cines no se conocían entre sí. Afrontando muchas veces los mismos problemas, tropezando con idénticas dificultades, cercanos por razones geográficas, políticas y sociales, no había entre los países de habla hispana y Brasil ningún canal de comunicación, ninguna forma de intercambio. (Francia: 1993; 126)

Esta situación, junto a otras observaciones, se recogen en el comunicado del Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericano, y que podemos resumir de la siguiente manera:

- Los delegados de cada país informaron sobre la situación del cine de sus respectivos países
- Se analizaron las dificultades del cine independiente para llegar al público. Se destaca que el único país sin inconvenientes es el cine Cubano.
- Se observó el desconocimiento recíproco entre los cineastas. Se pone manifiesto el hecho paradójico que en Europa se conozca más de lo que se hace en Latinoamérica.
- Se plantea el problema de las barreras de distribución y los problemas económicos.
- La censura oficial y la autocensura. Se destaca las características alarmantes de Argentina y Brasil.

- Se insta a los realizadores hacer un cine que se difunda entre los sectores populares.
- Se crea el Centro Latinoamericano del Nuevo Cine, el cual tendrá sedes en los países que lo conforman.
- Cada sede nacional emitirá un informe, detallando las características de su mercado, que será reunido en un boletín informativo que se envíe a cada país.

Las películas presentadas en el festival de Viña de aquel año, sumaron alrededor de 53 películas, presentadas dentro del concurso, que aspiraban a los premios del festival. Eran muy dispares, con distintas calidades, como hace eco la revista *Ecran* de marzo de 1967, recogido por Francia:

En todos los festivales del mundo, la calidad de los films dista mucho de ser uniforme. Solo algunos sobreviven como valores tras la oleada de algunos días febriles, en que el cine es lo único que prima. En Viña, por ser primera vez que hay un festival de tales proporciones, y a pesar de la excelente organización provista por Cineclub, las cosas fueron algo más graves. El comité de selección, excesivamente piadoso, incluyó en la programación algunos films que terminaron llamándose ejemplos de *cine delirante*. (Francia, 1993, p. 139)

Entre estas películas podemos destacar la participación de Cuba, Brasil y Argentina, esta última estuvo formado por la participación de un grupo de cineastas salidos de la escuela de Documentales de Santa Fe. Se presentó el corto documental de Martín Schorr *Buenos Aires en camiseta* de 1962, que había sido parte de la selección de cortos documentales seleccionados por Fernando Birri con la temática de la ciudad de Buenos Aires. También encontramos la participación de otros cineastas que se habían formado dentro de la Escuela de Santa Fe, entre ellos Raymundo Gleyzer, Jorge Cedrón

y Jorge Goldenberg. Representando a la Escuela de La Plata estaba Eliseo Subiela, ya conocido para el festival de Viña del Mar por su participación en el año 1965 con su película *Largo silencio*. Dentro de esta delegación también podemos encontrar la participación de Ricardo Alventosa con el fotomontaje *Gotán*. Las películas argentinas *Fuelle querido* de Mauricio Berú, que trata la historia del bandoneón fue muy destacada en el festival por la crítica junto a el documental *Berni 1922-1965* de Juan José Stagnaro.

De la delegación de Brasil podemos destacar, de la larga lista de participantes provenientes de Cinema Novo, a Maurice Capovilla con *Subterráneos del fútbol* y Manuel Horacio Jiménez con *Nossa scola do samba*, quiénes fueron discípulos de Fernando Birri y lo ayudaron en su exilio en Brasil. La participación de Brasil suman 17 cortometrajes de los cuales la gran mayoría son documentales y las *cine-encuesta* como las empleadas por León Hirszman en *Mayoría absoluta*.

En el caso de la delegación cubana, solo presentaron tres películas. Entre ellas el cortometraje documental *Now* (1965) de Santiago Álvarez, donde utilizó la técnica del fotomontaje. Del mismo director encontramos el mediometraje *Cerro Pelado* y el mediometraje argumental de Humberto Solas, *Manuela*, quien se hizo acreedor del máximo premio del jurado.

6.6. Una instantánea a partir de 1968

Latinoamérica en aquellos años era un territorio convulso, un momento de rupturas y novedades; como *Terra en trance*, como titulaba la película de Rocha de 1967. Era un ambiente donde todo era posible, la influencia de la Revolución Cubana, que aún no había cumplido ni 10 años, motivó a muchos jóvenes a participar en política. La muerte del Che Guevara el 9 de octubre de 1967 inflamó el ambiente contra las políticas norteamericanas.

Cuba, a través del ICAIC, cumplía una tarea activa en la cinematografía latinoamericanas. Los cubanos Alfredo Guevara y Tomás Gutiérrez Alea se desempeñaron como nexo entre los cineastas y las actividades de propaganda de la dictadura militar de Fidel Castro, hecho que observamos en las cartas entre Guevara y Rocha anteriormente. Existía una relación ideológica que buscara enfrentar al cine de los Estados Unidos. Es decir, que la Revolución veía al cine como el “instrumento más adecuado para rendir informes sobre determinados aspectos conflictivos del desarrollo de la Revolución” (Ibarra, 2007).

En 1968 se estrena por primera vez *La hora de los hornos* de Fernando Solanas y Octavio Getino en el Festival de Pesaro, donde obtiene el Gran Premio de la Crítica. Ese mismo año se celebra el Festival de Mérida en Venezuela, ahí *La hora de los Hornos* se hace con el Premio al Mejor Film. La idea que tenían Solanas y Getino del cine, era que este no podía desligarse de una posición política.

Como sostienen Getino y Solanas:

Todo género cinematográfico, sea el que corresponda a la comedia rosa o el que se enrola en el drama épico, el policial o el documental, están concebidos y determinados por una concepción ideológica definible, y cuya proyección política escapa las más de las veces a la propia conciencia del autor. El cine, como ideología, viene a confirmar, negar o corregir los niveles de conciencia existentes en los espectadores, y por lo tanto alcanza incidencias traducibles siempre en términos políticos. (Trabucco: 2014; p. 310)

En 1969 se realiza el VI Festival de Cine de Viña del Mar, en cual se lleva acabo el II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos. En este encuentro se consolida el término de *nuevo cine latinoamericano*, con una marcada tendencia política. Asisten Gerardo

Vallejo, Jorge Cedrón, Octavio Getino y Fernando Solanas; los cubanos Alfredo Guevara, Santiago Álvarez, Octavio Cortázar; los bolivianos Jorge Sanjinés y Oscar Soria, entre muchos otros.

Como recuerda León Frías, el festival “asume un carácter partidista en el sentido militante de la palabra”, se plantea la idea de un cine revolucionario de apoyo a los procesos políticos e ideológicos. Bajo la dirección de los cubanos presentes en el festival, se propone formar el Comité de Cineastas de América Latina. (León Frías, 2016, p. 41-42)

6.7. Teorías del Nuevo Cine Latinoamericano

Son muy pocas las teorías cinematográficas que fueron escritas por los propios realizadores. Tenemos el caso de los soviéticos de los años 20's, quienes con realizadores y teóricos franceses, establecieron la teoría del cine como fenómeno estético. (León Frías: 2016, p. 151) En Latinoamérica ocurrió otro caso excepcional, y esto fue en los años sesentas. Y es que para estos años la coyuntura política en la que se vivía, según describen Getino y Velleggia (2002):

“Los manifiestos, artículos y ensayos brotan de los grupos formado por cineastas, devenidos en teóricos de urgencia, con la intencionalidad de promover el debate, no ya en torno a lo específico en general..., sino sobre su misión de cara a las necesidades históricas y particularidades socioculturales de cada país de la región latinoamericana y de esta en su conjunto. (p. 121)

A continuación enumeremos algunas de las más importantes “teorías”, en las que podemos observar la relación entre el hacer cinematográfico y los ideales políticos de distintos movimientos latinoamericanos.

Argentina: hacia un tercer cine

La tesis del tercer cine planteada por Solanas y Getino, fue publicada por primera vez en la revista Tricontinental en 1969 de la Habana. En esta tesis, los autores plantean un manifiesto en base a la idea de Tercer Mundo. El primer mundo sería Estados Unidos y su producción cinematográfica, el cual no solamente impone sus características estéticas, sino también su modelo industrial. El segundo sería el cine europeo, o cine de autor. El tercer cine sería el de Latinoamérica, donde se plantea la idea de colonizados, colonizadores y neo-colonizados. La práctica cinematográfica de este cine privilegia al documental porque abarca “desde lo didáctico a la reconstrucción de un hecho o una historia. Constituye quizás el principal basamento de una cinematografía revolucionaria, no es simplemente cine testimonio, sino ante todo cine-acción” (León Frias, 2016, p. 32).

En ese sentido, se entiende la tesis del tercer cine como la lucha de los colonizados por liberarse de sus colonizadores, esta lucha política necesitaba de un movimiento, para tal fin, Getino y Solanas formaron el movimiento Cine Liberación.

Bolivia: por un cine de combate junto al pueblo

En el libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Jorge Sajines elabora los principios del grupo Ukamau, las que fueron incentivadas por la Revolución Cubana. Sanjinés y su generación vieron posible la liberación del pueblo aymara y quechua de sus colonizadores. El objetivo de este grupo era la reivindicación de los indígenas y esto solo era posible desde un cine político y militante.

Brasil: la estética del hambre

De este cine hemos hablado anteriormente, caracterizándole como un cine confrontacional y de lucha. Opone desarrollo y sub desarrollo, el cual no es simplemente un momento o una etapa en la historia, sino que en Latinoamérica es un estado. Es una corriente revolucionario y antisistema.

Cuba: la tesis del cine imperfecto

El objetivo de estos cineastas era lograr un cine de “intención revolucionaria”. Lo que solamente podía lograrse con una función social del cine, es decir, recreando la realidad y rompiendo los monumentos de la colonialidad. La tesis de un cine imperfecto fue planteada por Julio García Espinoza en el artículo homónimo publicado en la revista Cine Cubano de 1969. Es imperfecto por que no necesita de avanzada tecnología para poder realizarse, el cineasta no debe ver en la estética el objetivo final, porque por encima de todo está la “aspiración revolucionaria”. (León Frias, 2016, p. 174)

Como podemos observar en las tesis planteadas en aquellos años sesentas y principios de los 70's, todas tienen la preocupación por enfrentar las coyunturas y contextos sociales por las que atravesaban sus regiones. Esta situación, los llevó a ver el cine como una herramienta, es decir, desde una perspectiva utilitaria.

CONCLUSIÓN PARTE III

Como hemos observado, cuando nos referimos a tácticas, las entendemos como esas pequeñas maneras de hacer y de actuar que tuvieron que emplear los cineastas independientes, desde una posición de marginados por la industria. Estos se las ingeniaron para ocupar los espacios que antes no les pertenecía, pasando de los cineclubes y las lecturas a la actividad, a la práctica de la producción cinematográfica, se convirtieron en *francotiradores* que irrumpieron dentro de la cultura dominante.

Este grupo de cineastas se constituyen dentro de un análisis de espacio y tiempo, en dónde se desenvuelven. De espacio, porque la precariedad en la que rodaban las películas independientes, hacía que las producciones salgan de los estudios y ocupen la ciudad, el espacio urbano, y además, las integren en sus argumentos. Integren personajes reales, reflejo de las grandes ciudades y las luchas de estos desde su marginalidad por reconocerse en ellas. Análisis de tiempo, porque reflejaron la realidad del momento, naturaleza del documental. Como refiere Birri, lo que se hizo en la Escuela de Santa Fe, “fue hecho bajo el signo del *aquí y ahora*”.

Estos cineastas, para lograr sus objetivos, se valieron de la utilización de espacios, en un afán utilitario, amoldándolos a sus conveniencias. Estos espacios fueron los cineclubes, la universidad, la ciudad y por último los festivales y encuentros de cine. A un inicio totalmente desprovistos de ideologías, simplemente por las ganas de hacer, de mostrar la realidad social.

Estas maneras de hacer, se fueron transformando, se racionalizaron buscando ser aún más independientes, es decir que ya no les bastó el simple hecho de *hacer*, era el momento de enfrentar las estructuras cinematográficas latinoamericanas, tomando el control de los espacios y organizándolos. Es así que nace el Nuevo Cine Latinoamericano.

PARTE 4

IV. CONCLUSIONES

Observar las prácticas de vigilancia ejercidas en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata desde su refundación en 1959, evento que se constituyó con la mínima intención política, hizo que surgiera la interrogante sobre cuáles eran las motivaciones del gobierno argentino para llevar a cabo dichos seguimientos. En un primer momento, se atribuyó la causa al ambiente convulso que vivía Latinoamérica como consecuencia de la Guerra Fría. Esta primera idea llevó a estudiar el contexto histórico de Latinoamérica y la Guerra Fría. Si bien existieron políticas de control aplicadas por el gobierno de los Estados Unidos, Latinoamérica desde sus primeros días como región independiente del Imperio Español, vivió entre caudillos, revolucionarios, militares, golpes de estado y dictaduras. Esta situación incierta y compleja fue agravada por la Guerra Fría. Es decir, la Guerra Fría no fue el principal causante del incremento revolucionario, pero sí logró intensificarlo.

La Guerra Fría agudizó los conflictos en Latinoamérica, tanto socioeconómicos como políticos. Es así que las convulsiones macropolíticas del momento también se manifestaron de forma concreta en los miembros de la cultura cinematográfica de la Argentina de los años sesenta: la vigilancia policial ocurrida en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata fue una de ellas. Por lo tanto, más allá de analizar estas vigilancias en su contexto histórico, resultó importante entender y desarrollar los mecanismos y estrategias de observación y control que entonces se fueron estructurando.

IV.I. Estrategias de vigilancia

A partir de 1957, año en que se crea la DIPPBA, se establece el sistema de vigilancia, y con este sus reglamentos para un eficiente funcionamiento. Desde su fundación hasta el año de 1968, años que han sido objeto de este análisis, se observa la

metamorfosis de estas estrategias de vigilancia, donde los servicios de información e inteligencia han trasladado las estrategias desde el individuo hacia los contenidos de las películas presentadas en el FIMP. Aquello significó la incorporación de nuevos actores y elementos en el sistema de inteligencia policial. En este análisis se pueden distinguir cuatro etapas:

- Los primeros años de la década del sesenta, las vigilancias tenían como objetivo principal la individualización, es decir se procuraba saber la identidad, la ideología y la forma de conducirse de los asistentes al festival, con la finalidad de catalogarlos.
- Se reconoce una segunda etapa enfocada en los eventos del festival. Esto con la finalidad de registrar las interacciones entre los visitantes de países con ideologías comunistas y los invitados argentinos. Situación que fue posible gracias a las facilidades que brinda un evento como el festival cine, evento que logra reunir en un mismo espacio y tiempo a los individuos objetivos de vigilancia.
- Se observa una tercera etapa de transición, donde las estrategias de vigilancia se dirigen hacia los contenidos de los diarios, donde recogen información de entrevistas a directores de cine y crónicas de las películas exhibidas. Además, los espías empiezan a asistir a las exhibiciones de películas, de las cuales informan el número de asistentes.
- Para 1966 se observa una cuarta etapa, donde las estrategias de vigilancia se enfocan en el contenido de las películas. Los informantes asisten a las exhibiciones y realizan un análisis cinematográfico del contenido, detallando si el argumento tiene tintes de carácter político. Se observa el uso de términos cinematográficos en los informes.

Aquello podría verse como un desarrollo consecuente en la búsqueda de la eficacia de las vigilancias. Pero el desplazamiento del enfoque de las indagaciones y control hacia los argumentos de las películas resultó decisivo, pues no solamente sirvieron para catalogar, arrestar y reprimir a los individuos relacionados con cualquier acto comunista: ahora estos castigos también se habían trasladado al ámbito de la *censura del contenido*. Por consecuencia, se abrió otro campo, en cual podemos encontrar otros sujetos ejerciendo el poder de disciplinar a la industria cinematográfica argentina.

Como hemos observado, a finales de los años sesentas, “se creó un clima de ofensiva moralizadora” en manos de la CHCC, la cual asistió por primera vez al FIMP en 1968. Un espacio que hasta esos años se había constituido en uno de los pocos donde los cineastas podían organizar encuentros y discutir de los males que aquejaban a la industria del cine. Y, precisamente, uno de estos temas debatidos fue el de la censura.

Analizar entonces estas prácticas de vigilancia en los archivos DIPPBA, en base a los conceptos que plantea Foucault en *Vigilar y Castigar*, nos ha llevado a privilegiar el análisis de las maniobras y técnicas minúsculas, las cuales nos han permitido observar un desplazamiento del *dispositivo* de vigilancia. Dispositivo que ha reorganizando el espacio y los actores, originando lo que Foucault llama una *vigilancia generalizada*. La misma que, en nuestro caso, se constituye como la ocupación de espacios en la industria cinematográfica, primero por la vigilancia y luego por la disciplina o la censura.

IV.II. Las maneras de hacer en busca de una representatividad

Después de los resultados del análisis de los Archivos DIPPBA, nos preguntamos, ¿cómo es entonces que surgieron en estos años algunos movimientos cinematográficos, dadas las circunstancias de vigilancia generalizada? Aquí es cuando se empezó a observar las *maneras de hacer* de algunos cineastas, las estrategias y prácticas que les permitieron burlar esta situación de censura en la industria cinematográfica de la Argentina. Como

refiere De Certeau, era importante redirigir la mirada hacia estos individuos, no solo analizar desde el punto de vista de los que dominan el espacio, sino más bien, observando las prácticas de estos cineastas marginados por la industria.

No obstante, antes de entrar a describir estas *maneras de hacer*, lo que se hizo fue examinar la problemática de la industria cinematográfica de los años sesentas, con el objetivo de sustentar esta transposición teórica del *dispositivo de vigilancia*. Pudimos observar que esta tecnología disciplinaria tuvo como herramientas, aunque suene paradójico, las ayudas y premios al fomento del cine y, por otro lado, lo que desarrolla Ramírez Llorens (1996), el *consenso del uso social del cine dentro de una idea de espectáculo de sano esparcimiento*, un consenso entre el gobierno argentino y las grandes productoras, distribuidoras y exhibidoras. Esta situación marginó de la industria a los cineastas independientes con vetos y secuestros de sus películas, premios manipulados, calificaciones en la categoría B, trabas sindicales y la marginalización de los festivales internacionales.

Nos referimos a cineastas independientes a aquellos que fueron marginados de la industria cinematográfica, a la cual, en aquellos años se entendía como una producción que estaba muy ligada a un individuo que quería hacer su *película*. A esta generación de cineastas independientes de los años sesentas, se les empezó a llamar *la nueva generación argentina de realizadores*, a quienes se les atribuía la intención de relatar en sus obras la realidad social con responsabilidad artística y humana. Si bien no existió un consenso para agrupar a estos cineastas, podemos encontrar tres características en las que los cronistas de la época concuerdan: *la independencia industrial, la formación profesional e intelectual y la voluntad de experimentación*.

Partiendo de estas tres características generales que se fueron esbozando de la idea de un nuevo grupo de cineastas podemos sacar dos conclusiones. En primer lugar,

podemos decir que se entiende esta *independencia industrial* como marginalidad, es decir, estos cineastas se forjaron desde la posición de ser los extraños para la industria cinematográfica (primera característica), a lo que De Certeau refiere, como *la posición de ser un salvaje, un extraño en los suyos*. En segundo lugar, que dicha situación no implica homogeneidad, sino que, debido a que cada uno viene de una formación profesional distinta (segunda característica), origina maneras de hacer distintas, cada realizador elabora su propio lenguaje, experimenta sus propias maneras de hacer (tercera característica), por tanto, sus propias prácticas.

Después de haber destacado la problemática de los años sesentas y reconocidas tres características comunes, planteamos tres modos de prácticas observadas en los cineastas de *la generación del 60*: prácticas de espacio, relacionadas a la marginalidad; prácticas de aprendizaje, relacionada a la formación profesional; prácticas cinematográficas, relacionada a la experimentación.

Si bien aquí hacemos distinciones entre las prácticas que se han observado en las maneras de hacer de los cineastas independientes, cierta formalidad nos permite explicar una existencia de prácticas comunes. En la realidad estas prácticas están difuminadas y fragmentadas, son combinadas con fines utilitarios, es decir, en busca de un beneficio. Tales prácticas son manipuladas a la conveniencia de determinado interés, que en el caso de la generación del 60, sería el hecho de hacer cine y mostrar una realidad social.

El hecho de poder *Hacer cine* para esta generación de cineastas, en las circunstancias de aquellos años, fue mediante el uso de los espacios como la universidad, los talleres y los cineclubes. Espacios importantes para la formación en cultura cinematográfica de los cineastas de la generación del 60, en los cuales se hizo posible el contacto entre estos aprendices con una profesión a la cual no pertenecían. Si bien estos espacios sirvieron como primeras plataformas de acercamiento al cine, aun no podían

producir un largometraje que pudiese llegar a exhibirse a un público masivo. En busca de este objetivo, era necesario y/o obligatorio, cumplir con algunos requerimientos que el INC y los sindicatos exigían. En este terreno *profesional*, estos cineastas se valieron de pequeños ardidés y procedimientos que permitieron escabullirse dentro del espacio dominado por las disciplinas que implanto el INC.

En este espacio de vigilancia y censura, el hecho de *mostrar una realidad social*, fue duramente condenado por el INC. El objetivo de estos cineastas era mostrar la realidad que las instituciones del gobierno argentino y la industria dominante no querían ver, como refiere Birri; es decir, mostrar los *trapos sucios*, lo popular, lo ordinario, era buscar la representatividad de una realidad en otra. Pero no de una manera confrontacional ni política, era simplemente como refiere Lautaro Murua, mostrar una realidad argentina, casi como *un documental con argumento*, no como *protesta*, sino como *un testimonio*.

Esta posición *estética* que tomaron estos cineastas, fue la causa de que en muchos casos fuesen condenados y desaparecidos por la disciplina que aplicó el INC. Pero algunos de ellos se valieron de movimientos *antidisciplinarios* que burlaron las barreras que impedían mostrar sus obras o tener una representatividad en el espacio cinematográfico nacional e internacional. En este sentido, estos cineastas hicieron uso de los espacios que ofrecían los festivales de cine. Las reuniones y encuentros que allí ocurrieron permitieron que estos individuos consiguieran una representatividad internacional. Este panorama de antidisciplina que abrieron los festivales de cine, se resume en el diálogo de uno de los personajes de la película *Dar la cara* del cineasta Martínez Suarez: “*podemos ir a un festival, papá tendrá que aguantarse*”.

Esta combinación de operaciones o de prácticas, las hemos denominado *tácticas*. A las que entendemos como las prácticas empleadas por los cineastas, como pequeñas maneras de hacer que no tienen lugar dentro de los espacios vigilados. Por eso son ilegales. En consecuencia, cuando se habla de tácticas en este contexto, se refiere a las maneras a las que recurrieron los cineastas independientes en aquella época, aprovechando las pequeñas *ocasiones*, para escapar y/o convivir con la censura.

IV.III. El Nuevo Cine Latinoamericano

Llegados a este punto, en la tesis se ha intentado poner a consideración desde la vigilancia transformada en censura de contenidos hasta las maneras, ocultas en lo anecdótico, de hacer de estos cineastas: ambas prácticas constituyen la noción de Nuevo Cine Latinoamericano. Es decir, una dinámica entre estrategias y tácticas que se conforma como todo un *acontecimiento*. Es esta combinación de operaciones la que se sintetiza en las tácticas empleadas: una acumulación de conocimientos, un saber hacer, que tiene como resultado la *emergencia* del *título o rotulo* de Nuevo Cine Latinoamericano, entendido este solo como la parte visible de todo un *acontecimiento*, o como refiere de Certeau (2007): “el *acto* de anunciarlos al tenerla por cierta” (p.194).

Estas fuerzas en conflicto, conformadas por estrategias y tácticas, han originado un desplazamiento, desde determinadas maneras de hacer, con la única intención de reflejar una realidad, hacia el campo político. Ahí, la enunciación, se forma en base a la racionalización de un ideal que los identifique, donde ya no solamente se busca la representatividad de las prácticas, sino que también se ha ocupado un espacio cinematográfico propio.

En ese sentido, respondiendo a nuestra pregunta de investigación, se afirma que estas estrategias de vigilancia junto a las tácticas de los cineastas independientes, se

constituyen como la procedencia, pero también, como parte del acontecimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

Teniendo esto en cuenta, se propone entender al Nuevo Cine Latinoamericano, observando las *maneras de hacer* de las que se valieron estos cineastas independientes, con el objetivo de enfrentar los obstáculos que los mantenían marginados a causa de las políticas derivadas del contexto histórico convulso en el que se vivía. En ese sentido, se podría trasladar esta propuesta, de *estrategias y tácticas*, a otros países de Latinoamérica y obtener un mejor entendimiento de las diferentes procedencias de un término que agrupa distintas y múltiples prácticas cinematográficas.

V. CONCLUSIONS

Observing the surveillance practices employed at the Mar del Plata International Film Festival since its re-foundation in 1959, an event that was established with the minimum political intention, raised the question of what were the motivations of the Argentine government to carry out this surveillance. At first, the cause was attributed to the turbulent environment that Latin America lived in as a result of the Cold War. This first idea led to study of the historical context of Latin America during this period. Although there were control policies applied by the United States government, Latin America from its earliest days as an independent region of the Spanish Empire, lived among caudillos, revolutionaries, the military, coups, and dictatorships. This uncertain and complex situation was aggravated by the Cold War. In other words, the Cold War was not the main cause of the revolutionary increase, but it did manage to intensify it.

The Cold War sharpened conflicts in Latin America, in both socio-economic and political aspects. Thus, the macropolitical convulsions of the moment also manifested themselves concretely in the members of the film culture of Argentina in the 1960s: police surveillance at the Mar del Plata International Film Festival was one of them. Therefore, beyond analyzing these vigilances in their historical context, it was important to understand and develop the mechanisms and strategies of observation and control that were then structured.

V.I. Surveillance strategies

Starting in 1957, the year the DIPPBA was created, a surveillance system was established with its regulations for efficient operation. From its founding to the year 1968, period that has been the subject of this analysis, a metamorphosis of surveillance strategies has been observed:

The information and intelligence services changed surveillance strategies from individuals to the content of the films that ran at the FIMP. This meant the incorporation of new actors and elements in the police intelligence system. So, four stages can be distinguished in this analysis:

- In the first years of the Sixties, the surveillance had as its main objective individuals that is, it sought to know the identity, ideology and way of behaving of those attending the festival, in order to catalog them.
- A second stage focused on the festival events is recognized. This in order to record the interactions between visitors from countries with communist ideologies and Argentine guests. A situation that was possible thanks to the facilities provided by a venue such as the film festival, an event that manages to bring together individuals targeted for surveillance in the same space and time.
- A third stage of transition is observed, where surveillance strategies are directed towards the contents of the newspapers, where they collect information from interviews with film directors and chronicles of the exhibited films. In addition, spies begin to attend movie shows, of which they report the number of attendees.
- For 1966 a fourth stage is observed, where the surveillance strategies focused on the content of the films. The informants attend the exhibitions and carry out a cinematographic analysis of the content, detailing whether the plot has political overtones. The use of cinematographic terms in the reports is observed.

This could be seen as a consistent development in the search for the effectiveness of surveillance. But the shift in the focus of the inquiries and control towards the

arguments of the films was decisive, since they not only served to catalog, arrest and repress individuals related to any communist act: these punishments had also been transferred to the field of censorship of content. Consequently, a different field was opened, in which we can find other subjects exercising the power to discipline the Argentine film industry.

As we have observed, at the end of the 1960s, “a climate of moralizing offensive was created” in the hands of the CHCC, which first attended the FIMP in 1968. A space that until then had become one of the few where filmmakers could organize meetings and discuss the problems that plagued the film industry. And, precisely, one of these debated topics was that of censorship.

Analysing these surveillance practices in the DIPPBA files, based on Foucault's concepts in *Vigilance and Punishment*, has led us to privilege the analysis of subtle manoeuvres and techniques, which have allowed us to observe a displacement of the surveillance devices. Devices that created a new scenario for its space, actors, originating what Foucault calls a climate of general surveillance. Thus, in our analysis, these supposed a control in the film industry, first by surveillance and then by discipline or censorship.

V.II. Procedures in search of a representativeness

After the results of the analysis of the DIPPBA Archives, we wonder how the emergence of some cinematographic movements was possible in these years, given the circumstances of widespread surveillance. This is when procedures used by some filmmakers began to be observed, the strategies and practices that allowed them to avoid censorship in the Argentine film industry. As De Certeau refers, it was important to redirect the gaze towards these individuals, not only analyzing the situation from the point

of view of those who dominate the space, but rather, observing the practices of these filmmakers marginalized by the industry.

However, before going on to describe these procedures, we examined the problems of the film industry of the 1960s, with the purpose of supporting this theoretical transposition of the surveillance device. We found that some of the tools employed by this disciplinary technology, although it sounds paradoxical, were aids and awards for the promotion of cinema and, on the other hand, what Ramírez Llorens (1996) develops, the consensus of the social use of cinema within an idea of spectacle of healthy recreation, a consensus between the Argentine government and the large producers, distributors and exhibitors. This situation marginalized independent filmmakers from the industry with vetoes and kidnappings of their films, manipulated awards, category B ratings, union obstacles and the marginalization at international festivals.

We study those independent filmmakers who were marginalized from the film industry, developing a production that was closely linked to an individual who wanted to make a film. This group of independent filmmakers of the 60s, began to be called the new Argentine generation of filmmakers and were known by their intention of exposing social reality with artistic and human responsibility. Although there was no consensus to group these filmmakers, we can find three characteristics in which the chroniclers of the time agree: industrial independence, professional and intellectual training, and the will to experiment.

Starting from these three general characteristics outlined from the works of a new group of filmmakers, we can draw two conclusions. In the first place, we can say that this industrial independence was understood as marginality, that is, these filmmakers were forged from the position of being strangers to the film industry (first characteristic), what

De Certeau refers to as the position of being a savage, a stranger in your own environment. Secondly, that situation did not imply homogeneity, since each one came from a different professional training (second characteristic), and this created different procedures: each director developed his own language, experienced his own process (third characteristic), therefore, their own practices.

After highlighting the problems of the 1960s and recognizing three common characteristics, we propose three modes of practice observed in the filmmakers of the 1960s generation: space practices, related to marginality; and learning practices, related to professional training; cinematographic practices, related to experimentation.

Although here we make distinctions between the practices that have been observed in the ways of making of independent filmmakers, a certain formality allows us to explain the existence of common practices. In reality these practices are blurred and fragmented, they are combined with utilitarian purposes, that is, in search of a benefit. Such practices are manipulated at the convenience of a certain interest, which in the case of the 1960s generation, would be the fact of making films and showing a social reality.

The opportunity of making cinema for this generation of filmmakers, under these circumstances, was through the use of spaces such as the university, workshops and movie clubs. All Important venues for the training in film culture, in which contact between these apprentices with a profession to which they did not belong was made possible. Although these spaces served as the first platforms to approach the cinema, they still could not produce a feature film that could be shown to a mass audience. In pursuit of this goal, it was necessary and / or mandatory to comply with some requirements that the INC and the unions demanded. In this professional field, these filmmakers used small

tricks and procedures that allowed them to sneak into the space dominated by the disciplines that INC implemented.

In this area of surveillance and censorship, the fact of showing a social reality was harshly condemned by INC. The goal of these filmmakers was to show the reality that the institutions of the Argentine government and the dominant industry did not want to see, as Birri refers; that is, showing the dirty laundry, the popular, the ordinary, to seek the representation of one reality in another. But not in a confrontational or political way, it was simply as Lautaro Murua refers, showing an Argentine reality, almost as a documentary with an argument, not as a protest, but as a testimony.

The aesthetic position taken by these filmmakers caused that in many cases they were condemned and erased by the discipline that the INC applied. But some of them used anti-disciplinary movements that circumvented the barriers that prevented them from showing their works or having a representation in the national and international film space. In this sense, these filmmakers made use of the spaces offered by film festivals. The gatherings and meetings that took place there allowed these individuals to achieve international representation. This panorama of anti-discipline that the film festivals opened, is summarized in the dialogue of one of the characters of the movie *Dar la cara* by the filmmaker Martínez Suarez: “we can go to a festival, daddy will have to put up with it”.

We have called this combination of operations or “practices or tactics”. What we understand as the practices used by the filmmakers, as small ways of doing that had no place within the guarded spaces. So they were illegal. Consequently, when talking about tactics in this context, we refer to the ways that independent filmmakers responded to

these times, taking advantage of small occasions, in order to escape and / or coexist with censorship.

V.III. The New Latin American Cinema

At this point, the thesis has attempted to put into consideration everything from surveillance transformed into content censorship to the procedures, hidden in the anecdotal, employed by these filmmakers: both practices constitute an accurate notion of the New Latin American Cinema. In other words, a dynamic between strategies and tactics that is shaped like an entire event. It is this combination of operations that is synthesized in the tactics used: an accumulation of knowledge, a know-how, which results in the emergence of the title or label of the New Latin American Cinema, understood only as the visible part of an entire event, or as de Certeau (2007) refers: “the act of announcing them by considering it to be true” (p.194).

These forces in conflict of strategies and tactics, have originated the displacement from some procedures with the sole intention of reflecting a reality, towards the political field. There, the act of enunciation was based on a rationalization of an ideal, one that created identity, and it was gradually overcome, so it no longer consisted of the representation of practices, but got to develop and occupy their own cinematographic space.

In this sense, responding to the inquiries of our research, we defend that both these surveillance strategies, and the tactics of independent filmmakers, constitute part of the New Latin American Cinema as a unique event.

With this in mind, we propose to understand the New Latin American Cinema as a complex phenomenon observing the procedures that these independent filmmakers used, in order to defeat the obstacles that marginalized them due to the policies derived

from the convulsive historical context, In this sense, this proposal, the analysis of strategies and tactics, could be transferred to other Latin American countries and be used to obtain a better understanding of the different origins of a term that groups different and multiple cinematographic practices.

V. BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica (México)*, 26(73), 249-264.
- Agüero García, J. (2016). América latina durante la guerra fría (1947-1989): Una introducción. *InterSedes*, 17(35), 151-195. doi:10.15517/isucr.v17i35.25566
- Amieva, M. (2018). ¿Cómo el Uruguay no hay? La participación del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE en las redes de festivales y sus particularidades. *Cine Documental*. Nro. 18. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/como-el-uruguay-no-hay-la-participacion-delfestival-de-cine-documental-y-experimental-del-sodre-en-las-redes-de-festivales-y-sus-particularidades/>
- Applebaum, A. (2014). *El telón de acero: La destrucción de europa del este 1944-1956*. Madrid: Penguin Random House.
- Ariel Ortega, F. (2013). De la modernización a la racionalización. Políticas adoptadas por Frondizi ante la crisis ferroviaria (1958-1962). *H-industri@: Revista de Historia de la Industria, los Servicios y las Empresas en América Latina*, (7) Retrieved from <https://doaj.org/article/e80b8cfa562f47a1ae5add6cdb6cff39>
- Aron, R. (1969). *D'une sainte famille à l'autre*. Paris: Gallimard.
- Aróstegui, J. (1995). *La investigación histórica : Teoría y método*. Barcelona: Barcelona : Crítica. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/220506909/81700958-Julio-Arostegui-La-Investigacion-Historica-Teoria-y-Metodo-libre-pdf>
- Arriagada Herrera, G. (1981) *El Pensamiento Político de los Militares*. Santiago, Chile : Centro de Investigaciones Socioeconómicas.
- Aull Davies, C. (1998). *Reflexive ethnography: A guide to researching selves and others* (1st ed.. ed.) Taylor & Francis Group. doi:10.4324/9780203822272
- Barreneche, O. (2011). Paro de y represión a... policías reclamos salariales, protestas y huelga en la policía bonaerense (1955-1973). *Desarrollo Económico*, 51(202/203), 221-239. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/23612382>

- Barreneche, O. (2012). Formas de violencia policial en la provincia de Buenos Aires a comienzos de la década de 1960. *Anuario Del Instituto De Historia Argentina*, (12), 251-272. Recuperado de <https://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/IHAn12d0>
- Bazin, Andre. (2009). The festival viewed as a religious order. *Dekalog, On film festivals* (151-165), London. Wallflower Press.
- Bert, Jean-Francois (2008) Diálogo Raymond Aron- Michel Foucault. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Biltereyst, D., & Meers, P. (2016). New cinema history and the comparative mode: Reflections on comparing historical cinema cultures. *Alphaville*, 11. p. 13-32
- Birri, F. (1964). *La Escuela Documental de Santa Fe*. Santa Fe: Documento.
- Bloch, M. (1996). In Bloch E. (Ed.), *Apología para la historia o el oficio de historiador*. México: México : Instituto Nacional de Antropología e Historia : Fondo de Cultura Económica.
- Blommaert, D. J. (2010). *Ethnographic fieldwork: A beginner's guide* (1st ed.. ed.) Bristol: Channel View Publications. doi:10.21832/9781847692962
- Boudon, R., & Lazarsfeld, P. F. (1985). *Metodología de las ciencias sociales. I; conceptos e índices* (3ª ed. ed.). Barcelona: Barcelona : Laia.
- Bourdieu, P. (2004). Algerian landing. *Ethnography*, 5(4), 415-443. doi:10.1177/1466138104048826
- Bourdieu, P. (2006). *Autoanálisis de un sociólogo*. Barcelona: Barcelona : Editorial Anagrama.
- Buela, A., Gandolfo, E., y Peña, F. M. (Idea, investigación y compilación) (2010), *Homero Alsina Thevenet- Obras Incompletas Tomo II-B*, Buenos Aires, 27º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.
- Buela, A., Gandolfo, E., y Peña, F. M. (Idea, investigación y compilación) (2010), *Homero Alsina Thevenet- Obras Incompletas Tomo III-I*, Buenos Aires, 27º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

- Burgess, D. L. (2008). *Negotiating value: A canadian perspective on the international film festival* Available from ProQuest Central Basic. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/304357194>
- Burke, P. (2010). Cultural history as polyphonic history. *Arbor*, 186(743), 479-486. doi:10.3989/arbor.2010.743n1212
- Calandra, B., & Franco, M. (2012). *La guerra fría cultural en américa latina*. Buenos Aires: Biblos. Recuperado de [https://ebookcentral.proquest.com/lib/\[SITE_ID\]/detail.action?docID=332752](https://ebookcentral.proquest.com/lib/[SITE_ID]/detail.action?docID=332752)
2
- Castro, E. Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores. Mexico: Siglo XXI.
- Centro de Estudios Nacionales. (2014). Arturo Frondizi. Recuperado de <http://www.bn.gov.ar/descargas/salas/DescripcionFondoCEN.pdf>
- Centro Cultural la Moneda (Producer), & . (2015, "jul 20, "). *Conferencia mariano mestman | V encuentro investigación cine chileno y latinoamericano*. [Video/DVD] Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=nQDzweDfts0&feature=emb_logo
- Certeau, M. d. (2010). In Pescador A. (Ed.), *La invención de lo cotidiano : I. artes de hacer* (3ª ed.; Nueva edición establecida y presentada por Luce Giard. ed.). Tlaquepaque: Tlaquepaque : Universidad Iberoamericana : Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Cerdán, J., & Fernández Labayen, M. (2018). The cartographic imagination in Spanish and Latin American documentaries: Technological, social and physical mapping across the Hispanic Atlantic. *Screen*, 59(2), 240-248.
- Comblin, Joseph (1977). *Le pouvoir militaire en Amerique latine : l'ideologie de la securite nationale*. París: J.-P. Delarge.
- Colin Koopman. (2013). *Genealogy as critique*. US: Indiana University Press. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzmqf>
- Corral, Rodolfo (1965) Encuentro de teóricos. La Gaceta del Festival. 27 de Marzo de 1965. Nro. 11 Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina.
- .

- Couselo, Jose Miguel. Los orígenes del cineclubismo y “La Gaceta Literaria” [Artículo de blog]. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-origenes-de-cineclubismo-en-la-argentina-y-la-gaceta-literaria--0/html/ff906054-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Cuarterolo, A., & Lusnich, A. L. (2005). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Buenos Aires : Biblos.
- Dámaso Martínez, Carlos. Biografía de Roberto Arlt [Artículo de blog]. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/roberto_arlt/autor_apunte/
- Del Valle Dávila, I. (2014). *Cámaras en trance* (1a edición. ed.). Providencia, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Díaz López, M., & Elena, A. (2003). *The cinema of Latin America* (24 frames). London; New York: Wallflower.
- Di Nubila, D. (1961). *History of the argentine cinema*. San Lorenzo: Cruz de Malta.
- Di Nubila, Domingo. (1961) Perspectivas del cine argentino para 1961. *Gaceta del Festival, III festival cinematográfico internanacional de Mar del Plata*. Nro. 9
- Di Nubila, Domingo. (1965) Argentina en los festivales internacionales. *Gaceta del Festival, VIII festival cinematográfico internacional de Mar del Plata*. Nro. 2
- Drucaroff, E. (2000). Lucro soñante: Mercancía, sueños y dinero en el teatro de Arlt. *Roberto Arlt: Dramaturgia y teatro independiente* (pp. 57) Galerna-- Fundación Roberto Arlt. Recuperado de http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:ilcs-us&rft_id=xri:ilcs:rec:abell:R03324841
- Eichelbaum, Edmundo E. (1960) La censura. *La Gaceta del Festival. 16 de Marzo de 1960*. Nro. 8 pp 2-3
- Elena, & Díaz López. (1999). *Tierra en trance : El cine latinoamericano en 100 películas* (El libro de bolsillo . Libro práctico y aficiones . Cine y comunicación ; 7005). Madrid: : Alianza.
- Elsaesser, T. (.). (2010). In Hagener M. (Ed.), *Film theory : An introduction through the senses*. New York; London: New York; London : Routledge.

- Encuentro de investigación sobre cine chileno y latinoamericano. (2015, -07-23T08:13:28+00:00). Recuperado de <https://www.ccplm.cl/sitio/encuentro-de-investigacion-sobre-cine-chileno-y-latinoamericano/>
- Encuentro de Investigadores en Cine (2012 : Bogotá, Colombia). (2016). In Durán Castro M., Salamanca C., Aguilera Toro C., Lerner J., Colombia. Ministerio de Cultura, organizing body and Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine, organizing body (Eds.), *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano* (Primera edición. ed.) Bogotá, D.C. : Pontificia Universidad Javeriana.
- España, C. (2000). *Cine argentino: Modernidad y vanguardia, 1957-1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Falicov, T. L. (2007). *The cinematic tango : Contemporary argentine film*. London; New York: London; New York : Wallflower Press.
- Feldman, S. (1990). *Laæ generación del 6* . Buenos Aires: I.N.C. u.a.
- Fenin, George N.(1961). El festival de Mar del Plata visto por un Huesped, *Tiempos de Cine*. Febrero-Marzo (5) pp. 18
- Fenin, George. (1961) Introducción del cine argentino en Estados Unidos. Perspectivas. *Tiempos de cine*, Cine club Nucleo. 2 (7)
- Ferreira, F. (1995). *Luz, cámara ... memoria*. Buenos Aires: Corregidor.
- Foucault, M. (1974). *Las palabras y las cosas* (6ª ed. ed.). México D. F: México D. F. : Siglo Veintiuno.
- Foucault, M. (1992). In Varela J., Alvarez-Uría F. (Eds.), *Microfísica del poder* (3ª ed. ed.). Madrid: Madrid : Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (2000). *Nietzsche, la genealogía, la historia* (4ª ed. ed.). Valencia: Valencia : Pre-Textos.
- Foucault, M. (2006). *Vigilar y castigar : Nacimiento de la prisió*´ . Buenos Aires: Buenos Aires : Siglo XXI de Argentina.
- Foucault, M. (2007). *Sobre la ilustració*´ (2ª ed. ed.). Madrid: Madrid : Tecnos.

- Foucault, M. (2018) ¿Qué es la crítica? Seguido de la cultura de sí. Recuperado de <https://es.scribd.com/read/438299933/Que-es-la-critica-seguido-de-La-cultura-de-si-Sorbona-1978Berkeley-1983#> p. 196.
- Funes, P. y Jashek, I. (2005) “La Creación de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires [DIPBA], en: *Puentes de la Memoria*, Año V, N° 16. Dossier Documentos de la DIPBA. ISSN 1669 8452 recuperado de <http://www.comisionporlamemoria.org/archivos/archivo/de-lo-secreto-a-lo-publico/dossier3.pdf>
- García Fanlo, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Panta Rei*, Nro. 74. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>
- Gaceta del Festival (1960). Bienvenidos. Festival Cinematográfico Internacional de la Republica de Argentina. (1) 9 de Marzo.
- Gaceta del Festival (1963). V Festival cinematográfico internacional de Mar del Plata Domingo 24 de marzo de 1963 número 11.
- Gaceta del Festival (1960). Segundo Festival cinematográfico internacional de Mar del Plata de 1960 numero 1.
- Gaddis, J. L. (2012). *Nueva historia de la Guerra Fría*. México D.F: FCE - Fondo de Cultura Económica. Retrieved from <https://elibro.net/ereader/elibrodemo/37667>
- Getino, O. y Velleggia (2002). *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1966-1976)*. Buenos aires: Grupo Editor Altamira.
- Gonzales Janzen, I. (1986). La Triple A. Contra punto, Buenos Aires y Bardini, Roberto (2002). Tacuara: la pólvora y la sangre. Océano, México.
- Grandin, G., Joseph, G. M., Rosenberg, E. S., Katz, F., & Olcott, J. (2010). *A century of revolution*. North Carolina: Duke University Press Books. Retrieved from [https://ebookcentral.proquest.com/lib/\[SITE_ID\]/detail.action?docID=1172](https://ebookcentral.proquest.com/lib/[SITE_ID]/detail.action?docID=1172)

- Grassi, Alfredo (1965) El Instituto Nacional de Cinematografía y el Cine Argentino. *La Gaceta del Festival*. 21 de Marzo de 1965. Nro. 5 Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina.
- Gutiérrez, C. A., & Wagenberg, M. (2013). Meeting points: A survey of film festivals in latin america. *Transnational Cinemas*, 4(2), 295-305.
doi:10.1386/trac.4.2.295_1
- Gubern, R. (1994). *La mirada opulenta : Exploración de la iconosfera contemporánea* (3ª ed. ed.). Barcelona: Barcelona : Gustavo Gili.
- Harbord, J. (2002). *Film cultures*. London: Sage.
- Harbord, J. (2009). Digital film and "late" capitalism: A cinema of Heroes? *The Contemporary Hollywood Reader*. New York: Routledge. Pp. 17-26
- Herrero, J. (2 de Mayo 2018) El Festival de Cine de San Sebastián proyecta crear un archivo documental “vivo” para 2022. El País. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/05/02/actualidad/1525259192_913816.html.
- Higbee, W., & Lim, S. H. (2010). Concepts of transnational cinema: Towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, 1(1), 7-21.
doi:10.1386/trac.1.1.7/1
- Holden, R. H. (1999). Securing central america against communism: The united states and the modernization of surveillance in the cold war. *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, 41(1), 1-30. doi:10.1111/j.1548-2456.1999.tb00082.x
- Hume, D. (2004). *Tratado de la naturaleza humana*. Córdoba: El Cid Editor. Retrieved from [https://ebookcentral.proquest.com/lib/\[SITE_ID\]/detail.action?docID=3157442](https://ebookcentral.proquest.com/lib/[SITE_ID]/detail.action?docID=3157442)
- Iacoboni, M. (2009). *Las neuronas espejo* (1ª ed.) Katz Editores. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/j.ctvm7bdfw>
- Iber, P. (2015). *Neither peace nor freedom: The cultural cold war in latin america* Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Iordanova, Dina. (2016). The films festivals and film culture's transnational essence. *Film festivals, history, theory, method, practice* (xi-xvii). New York. Routledge.

- Jaschek, I., Lanteri, M., Sahade J., Soler, E. (2018). La Comisión Provincial de la Memoria y el fondo documental de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA). Tres estrategias posibles para pensar las políticas de acceso”. *Hilos Documentales*, 1(1). Recuperado de <https://revistas.unlp.edu.ar/>.
- Jiménez, F. (2010). Controversias de la guerra fría cultural. Una reflexión desde los american studies, 1945-1975/controversies of the cultural cold war. A reflection on the american studies, 1945-1975. *Revista Complutense De Historia De América*, 36, 79-102.
- Jonson R. y Stam, R. (1982). *Brazilian Cinema*. Nueva Jersey: Associate University Presse.
- Joseph, G. M., Spenser, D., & Rosenberg, E. S. (2008). *In from the cold*. North Carolina: Duke University Press Books. Retrieved from [https://ebookcentral.proquest.com/lib/\[SITE_ID\]/detail.action?docID=1170496](https://ebookcentral.proquest.com/lib/[SITE_ID]/detail.action?docID=1170496)
- Kant, I. (2004). In Rodríguez Aramayo R. (Ed.), *¿Que es la ilustración? : Y otros escritos de ética , política y filosofía de la historia*. Madrid: Madrid : Alianza.
- Kashiwagi-Wetzel, K., & Wetzel, M. (2015). Interkulturelle schauplätze in der großstadt. Paper presented at the Retrieved from http://bvbr.bib-bvb.de:8991/F?func=service&doc_library=BVB01&local_base=BVB01&doc_number=027976757&sequence=000004&line_number=0002&func_code=DB_RECORDS&service_type=MEDIA
- Kirsten Stevens. *Across and in-between: Transcending disciplinary borders in film festival studies*
- Kosak, Daniela (ed) (2015). *La imagen recobrada: la memoria del cine argentino en el Festival de Mar del Plata, Buenos Aires, 30º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata*.
- Lacan, J. (2006) El Seminario de Jacques Lacan Libro 23: El Sinthome 1975-1976. Madrid: Paidós
- Lavarello, Adolfo. (1961) Problemas de la producción independiente. Tiempos de cine, Cine club núcleo. 2 (7)

- Leal Buitrago, F. (2003). La doctrina de seguridad nacional: materialización de la Guerra Fría en América del Sur. *Revista de Estudios Sociales*. Nro. 15, pp. 74-87. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/815/81501506.pdf>
- León Frías, I. (2016). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad filmica* Universidad de Lima, Fondo Editorial.
Retrieved from <http://repositorio.ulima.edu.pe/handle/ulima/10720>
- Lynd, S. (1969). The new left. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 382, 64-72. Retrieved from https://www.jstor.org/stable/1037115?seq=1#metadata_info_tab_contents
- Lusnich, A. y Piedras, P. (2011). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Mac Donald, Dwight (1963). Encuentro de teóricos y críticos. Catálogo del V Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata.
- Mahieu, Agustín. (1961). Mar del Plata 1961, Tiempos de Cine. Febrero-Marzo (5)
- Mahieu, J. (1961). El festival de Mar del Plata visto por un Huesped, Tiempos de Cine. Febrero-Marzo (5)
- Maranghello, C. (2004). *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes.
- Marín, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas*, 13(2), 135-156.
- Martínez Carril, M. (1965) Primer festival de Cine Independiente Latinoamericano. *Tiempo de Cine*. 5 (20-21)
- Mestman, M. (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* CABA, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina : Akal.
- Mestman, M. y Ortega, M. (2018). Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica. *Cine Documental*, 18. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/73543/CONICET_Digital_Nro_3a37f19e-a8a7-4a6cb34f-45f841f9b6d6_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Mathieu, Agustín. (1961) Jornadas del nuevo cine argentino. *Tiempos de cine*, Cine club núcleo. 2 (7)

- Miller, J. (1995) *La pasión de Michel Foucault*. Santiago de Chile: Andres Bello.
- Mogni, F. (1963). Conversación con Lautaro Murua, *Tiempos de Cine*. 4 (16)
- Moine, C. (2014). *Cinéma et guerre froide : Histoire du festival de films documentaires de leipzig (1955-1990)*. Paris: Paris : Publications de la Sorbonne, 2014.
- Página 12 (2014) La Masacre del Pabellón 7 fue un "crimen de lesa humanidad" recogido de <https://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-253052-2014-08-15.html>
- Palacio Arranz, P. (2005) Lluvia fina: contingencias preliminares de la recepción. El caso del Festival de Cine de San Sebastián, en: *El Espíritu de la colmena... 31 años después*. España: Instituto valenciano de la cinematografía, pp. 193-217.
- Palacio Arranz, P. (2005). El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo. *Documental y vanguardia*. España: Cátedra, pp. 161-185, 2005.
- Papadimitriou, L., & Ruoff, J. (2016). Film festivals: Origins and trajectories. *New Review of Film and Television Studies*, 14(1), 1-4.
doi:10.1080/17400309.2015.1106686
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de américa latina* (1. ed. ed.). Madrid [u.a.]: Fondo de Cultura Económica de España. Retrieved from http://bvbr.bib-bvb.de:8991/F?func=service&doc_library=BVB01&local_base=BVB01&doc_number=012830371&sequence=000001&line_number=0001&func_code=DB_RECORDS&service_type=MEDIA
- Peña, M. F. (2003). *Generaciones 60-90. Cine argentino independiente*. Valencia: Ediciones de la filmoteca.
- Pio-Berlin, D. (1988). The National Security Doctrine, Military Threat Perception, and the "Dirty War" in Argentina. *Comparative Political Studies*. Vol. 21, pp. 382-407. Recuperado de <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0010414088021003004>
- Poirrier, P. (2012). *La historia cultural : ¿un giro historiográfico mundial?*. Valencia: Valencia : Publicacions de la Universitat de València.

- Poirrier, P., Granell, M., & Climent, J. (2012). *La historia cultural* (Edición digital. ed.). València: Publicacions de la Universitat de València. Retrieved from <http://www.digitaliapublishing.com/a/34858/>
- Pueyo, H. (2005). En torno a una experiencia histórica del pasado reciente en la lucha por el desarrollo. (Arturo Frondizi, 1958-1962). *Theomai: estudios sobre sociedad, naturaleza y desarrollo*, (1) Retrieved from <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=1262076>
- Ramírez Llorens, F. (2016). *Noches de sano esparcimiento* (Primera edición ed.). Buenos Aires: Librería. Retrieved from <http://www.gbv.de/dms/spk/iai/cov/889774447.jpg>
- Ramírez Llorens, F. (2019). Cine, autoritarismo y política de medios en Argentina: el Festival de Mar del Plata de 1968. *Historia Crítica*, (72), 139-160. doi:10.7440/histcrit72.2019.07 Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/2209951639>
- Ramos, F (edit) (1987). *Historia do cinema brasileiro*. Sao Paulo: Art Editora.
- Raschella R. (1963) Anotaciones: Contemporaneidad y cultura. *Catálogo del V Festival de Mar del Plata*.
- Rodríguez Isaza, L. (2012). *Branding Latin America: Film Festivals and the International Circulation of Latin American Films* (Tesis doctoral). University of Leeds.
- Rodríguez Jiménez, F. J. (2010). *Controversias de la Guerra Fría cultural. Una reflexión desde los American Studies, 1945-1975 | Controversias de la Guerra Fría cultural. Una reflexión desde los American Studies, 1945-1975*. Retrieved from <http://revistas.ucm.es/index.php/RCHA/article/view/RCHA1010110079A>
- Rorty, R. (1988). *The linguistic turn : Recent essays in philosophical method* (Midway reprint ed. ed.). Chicago: Chicago : University of Chicago Press.
- Rosenbaum, Jonathan. (2009). Some festivals I have known: A few rambling recollections. *Dekalog, On film festivals* (151-165), London. Wallflower Press.
- Ross, M. (2011) The film festival as producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund. *Screen*, (52), 261-267

- Sanmaritado, Salvador. (1960). Crisis 1960, Tiempos de Cine. 1 (2) pp. 3
- Saunders, F. S. (2001). *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Madrid : Debate.
- Secretaría de Derechos Humanos (2014). *Plan Conintes. Represión política y sindical*. Buenos Aires : Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación.
- Schroeder, P. A. (2013). Teoría del nuevo cine latinoamericano: De la militancia al neobarroco. *Revista Valenciana, Estudios De Filosofía Y Letras*, (12), 129-154.
- Sendrós, P. (1994). *Fernando Birri*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Serna Alonso, J., & Pons, A. (2013). *La historia cultural* (2a edición. ed.). Tres Cantos, Madrid, España: Ediciones Akal, S.A. Retrieved from <http://www.digitaliapublishing.com/a/28142/>
- Serna, J. (2013). In Pons A. (Ed.), *La historia cultural : Autores, obras y lugares* (2ª ed. ed.). Madrid: Madrid : Akal.
- Smith, P. (2005) Los ciclos de democracia electoral en américa latina: 1900–2000. (2004). *Política Y Gobierno*, 11(2), 191-230.
- Stam, R. y Shohat, E. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Stevens, K., Harris, L. C., & Dolgoplov, G. (2015). Special section: Inside looking out - film festival reports. *Studies in Australasian Cinema*, 9(2), 187-189. doi:10.1080/17503175.2015.1058645
- Suri, J. (2003). *Power and protest: Global revolution and the rise of détente*. Cambridge, Mass: Harvard University Press
- Tal, T. (2005). *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del cine de liberación y el cinema novo*. Buenos Aires: Ediciones Lumiere.
- Thuillier, G. (1989). In Tulard J. (Ed.), *Cómo preparar un trabajo de historia : (Métodos y técnicas)*. Barcelona: Barcelona : Oikos-Tau.
- Tiempo de Cine (1964). Otra vez la censura, Año IV (16), 3. 174
- Tiempo de Cine (1965). Censura y más censura, Año V (18 y 19), 2.
- Tiempos de Cine (1965). De la república Argentina. 5(18/19).

- Toribio, N. T. (2007). El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970. *Secuencias*, 25(25), 25-45.
- Torre Nilsson, L. (1962). Nuevo cine y cine en Cannes. *Tiempo de Cine*. 3 (10-11)
- Torreiro, Casimiro (septiembre, 1996). *Años de desconcierto, años de penitencia*. San Sebastián: Nosferatu, núm. 22
- Trabucco, S. (2014). Con los ojos abiertos. Santiago: Lom. pp. 222. Recuperado de <https://es.scribd.com/read/430432833/Con-los-ojos-abiertos>
- Shaw, D. y De la Garza, A. Introducing Transnational Cinemas. *Transnational cinemas*. Vol. 1(1) Recuperado de <https://www.scribd.com/document/34110266/Transnational-Cinemas-1-1>
- Troncoso, C. y Lois, C. (2003). Políticas turísticas y peronismo. Los atractivos turísticos promocionados en Visión de Argentina (1950). *Pasos, revista de turismo y patrimonio cultural*. Vol. 2 N° 2 págs. 281-294
- Quintero, Silvina. (2002). Geografías regionales en la Argentina. Imagen y valorización del territorio durante la primera mitad del siglo XX. Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales, Vol. VI, N° 127. Geografías regionales y regionalismo. Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-127.htm#n22>
- Valck, M. d. (2007). *Film festivals* (1st ed. ed.). NL: Amsterdam University Press. Retrieved from <http://portal.igpublish.com/iglibrary/search/AUPB0000307.html>
- Valck, M. d., Kredell, B., & Loist, S. (2016). *Film festivals : History, theory, method, practice*. London : New York, NY: London : New York, NY : Routledge.
- Verbitzky, H. (1963). El caso Los inundados, *Tiempos de Cine*. 3 (13), pp. 30-32
- Vidas de película- Generación del 60 (2013) Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TxIR2ulgVuc>
- Westad, O. A. (2000). *La guerre froide globale, le tiers-monde, les états-unis et l'URSS (1945-1991)* Payot.
- Weigel, S. (2015). Public Crying: Zur Wiederkehr öffentlichen Trauerns auf den Straßen der europäischen Städte. *Interkulturelle Schauplätze in der Großstadt*.

- Weigel, S. (2017). Entrevista a Sigrid Weigel: el nuevo papel de las humanidades.
Recuperado de <http://noticias.unsam.edu.ar/entrevista-a-sigrid-weigel-el-nuevo-papel-de-las-humanidades/>
- Wood, M. (2012). *Film* (1. publ. ed.). Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press.
- Yofee, O. (1963). Nada sin fe en Sestri Levante, *Tiempos de Cine*, 4(16).
- Zolov, E. (2008). Expanding our Conceptual Horizons: The Shift from an Old to a New Left in Latin America, edición especial de marxismo en Latinoamérica A Contracorriente: A Journal on Social History and Literature in Latin America: 47-73.
- Zolov, E. (2014). Introduction: Latin America in the global sixties. *The Americas*, 70(3), 349-362. doi:10.1017/S0003161500003953
- Zolov, E. (2018). Los sesentas fueron globales. *Lento*, Retrieved from https://www.academia.edu/37455466/Los_60_fueron_globales

VI. ANEXOS

Anexo A: Resumen de Archivos DIPPBA de 1959, 1960, 1961, 1963, 1965, 1966, 1968.

RESUMEN DE FESTIVAL CINEMATOGRAFICO AÑO 1959											
n° Folio	QUIEN FIRMA EL INFORME	NOMBRE DEL VIGILADO	OCCUPACIÓN	PAIS DE NACIONALIDAD	MECANISMO DE ESPIONAJE	LUGAR DE VIGILANCIA	POR QUE LOS VIGILAN	NOMBRE DE PELICULA	DIRECTOR	PAIS	DESCRIPCION
5	Horacio Pedro Ochando	Margit Bára	periodista	Hungría	seguimiento	Hotel Provincial	por pertenecer a paí-				las delegaciones deben concen- -tarse exclusivamente para lo que se les dio la VISA.
		Isvan Dostal	periodista	Hungría	seguimiento	Hotel Provincial	ses de la denominada				
		Isvan Kondor	periodista	Hungría	seguimiento	Hotel Provincial	cortina de hierro.				
		Martin Wagner	agente contacto	Hungría	seguimiento	Hotel Provincial					
		Esazar Veres	delegado	Hungría	seguimiento	Hotel Provincial					
		Kacchik Estanislav	delegado	Polonia	seguimiento	Hotel Nogaro					
*		Barbara Potomska	delegada	Polonia	seguimiento	Hotel Hermitage					"
		Anaa Zembrunka	delegada	Polonia	seguimiento	Hotel Hermitage	*				
		Jerri Lewinsky	Delegado	Polonia	seguimiento	Hotel Hermitage					
		Andrés Muni	Delegado	Polonia	seguimiento	Hotel Hermitage					
		Hendrick Gordon	Delegado	Polonia	seguimiento	Hotel Hermitage					
9	Horacio Pedro Ochando	Nelly Kaplan	actriz	Argentina	escucha	Hotel Hermitage	Tienen relación con				Establecen conversaciones con la delegación ubicada en el hotel hermitage.
		Lidia Elsa Valtrigno	actriz	Argentina	seguimiento	Hotel Provincial	los personajes de los				
		Fisher Rodio	delegado	Argentina	seguimiento	Hotel Provincial	países de la cortina				
		Pouza Narciso	jurado	Argentina	seguimiento	Hotel Provincial	de hierro				
13	Horacio Pedro Ochando										Informa de la presencia de 2 perso- nas argentinas en el hotel hermi- tage para visitar a la delegación de Polonia, estos hombres hicie- ron contacto con la delegación en el OCEAN REX, permaneciendo hasta las 3.15 horas.
14	Horacio Pedro Ochando	Boris Takhov	periodista	Rusia	seguimiento	Hotel Provincial					Periodista simpatizante del go- bierno cubano.
		Ida Gatch	bailarina	Argentina	seguimiento	Hotel Provincial					La bailarina se reunió con dele- gación de Hungría y Polonia.
		Mary Paredes	periodista	Cuba	seguimiento	estancia el Casal					
15	Horacio Pedro Ochando	Nevetka Kuchan	profesora	Argentina	infiltración	Hotel hermitage	por anotación en re- gistro de Polonia				Informa que es militante co - munist.
20	Horacio Pedro Ochando										Informa sobre la imposibilidad de identificar a las 2 personas que visitaron a la delegación de Polonia.
25	Horacio Pedro Ochando										Informa la relación de películas a presentar estas son:

RESUMEN DE FESTIVAL CINEMATOGRAFICO AÑO 1960						
N° Folio	QUEN FIRMA EL INFORME	NOMBRE DEL VIGILADO	OCCUPACIÓN	PAÍS DE NACIONALIDAD	MECANISMO DE ESPIONAJE	LUGAR DE VIGILANCIA
60	Horacio Pedro Ochando	Inowldiocki Aizik	artista	Argentina	seguimiento	Hotel Benedetti
		Litvin Matias	artista	Rumano	seguimiento	Hotel Benedetti
		Rymberg Bernardo	artista	Polonia	seguimiento	Hotel Benedetti
		Scheurenberg Augusta	artista	Alemania	seguimiento	Hotel Benedetti
		Bablan Gustavo	artista	Alemania	seguimiento	Hotel Benedetti
		Gioia Celestino	artista	Alemania	seguimiento	Hotel Benedetti
		Maestro Yves	artista	Italia	seguimiento	Hotel Benedetti
		Busutto Oreste	artista	Italia	seguimiento	Hotel Benedetti
		Golszmid Leon	artista	Argentina	seguimiento	Hotel Benedetti
		Arendt Ricco	artista	Alemania	seguimiento	Hotel Provincial
		Argento Salvatore	artista	Italia	seguimiento	Hotel Provincial
		Grusky Natalio	director	USA	seguimiento	Hotel Provincial
		Corkeny Robert	director	USA	seguimiento	Hotel Provincial
		Cristal Linda	director	USA	seguimiento	Hotel Provincial
		Damar Garmaine	artista	Alemania	seguimiento	Hotel Provincial
		Dosal J.	artista	Hungria	seguimiento	Hotel Provincial
		Do Bräis Andrés	artista	Brasil	seguimiento	Hotel Provincial
		Fenin George	director	USA	seguimiento	Hotel Provincial
		Illes G.	artista	Hungria	seguimiento	Hotel Provincial
		Jurgens Curd	artista	Alemania	seguimiento	Hotel Provincial
		Koppel	artista	Alemania	seguimiento	Hotel Provincial
		Koester A.	artista	Alemania	seguimiento	Hotel Provincial
		Kopecky Juan	artista	Alemania	seguimiento	Hotel Provincial
		Luft	artista	Alemania	seguimiento	Hotel Provincial
		Lagopulo	artista	Alemania	seguimiento	Hotel Provincial
		Lipkins Lawrence	director	U.S.A	seguimiento	Hotel Provincial
		Lara Odette	artista	Brasil	seguimiento	Hotel Provincial
		Mac Donal Dwight	director	USA	seguimiento	Hotel Provincial
		Man Kewicz Joseph	director	USA	seguimiento	Hotel Provincial
		Marbk Caroline	artista	Hungria	seguimiento	Hotel Provincial
		Milan Kerick	artista	Yugoeslavia	seguimiento	Hotel Provincial
		Quegley John	director	USA	seguimiento	Hotel Provincial
		Riekman Gerhard	artista	Alemania	seguimiento	Hotel Provincial
		Srchawarz Gunter	artista	Alemania	seguimiento	Hotel Provincial
		Szuca Tyot	artista	Brasil	seguimiento	Hotel Provincial
		Vie Josef	artista	Checoslovaquia	seguimiento	Hotel Provincial

		Lucconi Graciela	artista	Italia	seguimiento	Hotel Provincial		
73-74	Horacio Pedro Ochando	Goldszmid David	director	USA	seguimiento	Hotel Benedetti		
		Freisinger Jaime	artista	Argentina	seguimiento	Hotel Benedetti	igualmente en este grupo muchas de las delegaciones pertene	vigilancia im- plementada para que las de-
		Thevenet Homero Alcina	artista	Uruguayo	seguimiento	Hotel Benedetti	cen a los países de la	legaciones asis-
		Nemirovsky Estera	artista	Polonia	seguimiento	Hotel Benedetti	cortina de hierro	tentes al festi-
		Eichenbaum Sara	artista	Inglaterra	seguimiento	Hotel Provincial		val no ejecuten
		Britton Tony	artista	Inglaterra	seguimiento	Hotel Provincial		acciones dife-
		Baker Peter	artista	Austria	seguimiento	Hotel Provincial		rentes a lo que
		Berger Senta	artista	Inglaterra	seguimiento	Hotel Provincial		han concurrido.
		Bonzova Irena	artista	Checoslovaquia	seguimiento	Hotel Provincial		De acuerdo a los
		Caprino Ivo	artista	Noruega	seguimiento	Hotel Provincial		entendidos el
		Dejl Rudolf	artista	Checoslovaquia	seguimiento	Hotel Provincial		festival no fue
		Kawkitá Kashiko	artista	Japón	seguimiento	Hotel Provincial		bueno.
		Lifecis Y Señora	artista	Austria	seguimiento	Hotel Provincial		
		Lehr	artista	Austria	seguimiento	Hotel Provincial		
		Lopes Ribeiro	artista	Portugal	seguimiento	Hotel Provincial		
		Winter George	artista	Inglaterra	seguimiento	Hotel Provincial		
		Mitrovic Zika	artista	Yugoslavia	seguimiento	Hotel Provincial		
		Schuck Man	artista	Austria	seguimiento	Hotel Provincial		
		Jordán Neder	artista	Bulgaria	seguimiento	Hotel Provincial		
		Petersky Y Sra.	artista	Polonia	seguimiento	Hotel Provincial		
		Sta. Whisky	artista	Polonia	seguimiento	Hotel Provincial		
		Sekulowsky Gofko	artista	Yugoslavia	seguimiento	Hotel Provincial		
		Tkacheu Boris	artista	Rusia	seguimiento	Hotel Provincial		
		Tomasova Mario	artista	Checoslovaquia	seguimiento	Hotel Provincial		
		Vavra	artista	Checoslovaquia	seguimiento	Hotel Provincial		
		Von Halern	artista	Alemania	seguimiento	Hotel Provincial		
		Wajda	artista	Polonia	seguimiento	Hotel Provincial		
		Niright Tony	artista	Inglaterra	seguimiento	Hotel Provincial		
		Wicky Brenhard	artista	Alemania	seguimiento	Hotel Provincial		
		Bravo Irena	artista	USA	seguimiento	Hotel Nogaro		
		Prouse Derex	artista	Inglaterra	seguimiento	Hotel Nogaro		
		Clax Heriberto	director	USA	seguimiento	Hotel Nogaro		
		Schmitt Roberto	director	USA	seguimiento	Hotel Nogaro		
		Edgar Neville	artista	España	seguimiento	Hotel Hermitage		
		Conchita Montes	artista	España	seguimiento	Hotel Hermitage		
		Fernando Matoses	artista	España	seguimiento	Hotel Hermitage		
		Frogeritis	artista	Francia	seguimiento	Hotel Hermitage		

		Deutschmeister y Sra.	artista	Francia	seguimiento	Hotel Hermitage		
		Pierre Kasta	artista	Francia	seguimiento	Hotel Hermitage		
		Doiniol Valcroze	artista	Francia	seguimiento	Hotel Hermitage		
		Pierre Billard	artista	Francia	seguimiento	Hotel Hermitage		
		Lotte Eisner	artista	Francia	seguimiento	Hotel Hermitage		
		Margot Antillano	artista	Venezuela	seguimiento	Hotel Hermitage		
		Martin Marcel	artista	Francia	seguimiento	Hotel Hermitage		
		Jerome Briere	artista	Francia	seguimiento	Hotel Hermitage		
		Micheline Presle	artista	Francia	seguimiento	Hotel Hermitage		
		Francoise Prevost	artista	Francia	seguimiento	Hotel Hermitage		
75	Horacio Pedro Ochando	Jacobo Chokler	diri.comunis	Argentina	seguimiento	Hotel Provincial		
		David J. Aldo Bonecco	diri.comunis	Argentina	seguimiento	Hotel Provincial		

RESUMEN DE FESTIVAL CINEMATOGRAFICO AÑO 1961							
n° Folio	QUIEN FIRMA EL INFORME	NOMBRE DEL VIGILADO	Ocupación	PAÍS DE NACIONALIDAD	MECANISMO DE ESPIONAJE	LUGAR DE VIGILANCIA	DESCRIPCION
103-104	E. Santos.	-	-	-	-	-	Arribaron varias delegaciones que se alojaron en los hoteles Provincial, Nogaro y Hermitage. No se indica mayor detalle de las delegaciones manifestando que todo se desarrolló en forma normal. Sustenta informe con recorte de periódicos.

RESUMEN DEL FESTIVAL CINEMATOGRAFICO AÑO 1963										
n°Folio	QUIEN FIRMA EL INFORME	NOMBRE DEL VIGILADO	OCCUPACIÓN	PAÍS DE NACIONALIDAD	MECANISMO DE ESPIONAJE	LUGAR DE VIGILANCIA	PORQUE LOS VIGILAN	NOMBRE DE PELICULA	PAIS	DESCRIPCION
113										Se comunica que en el grupo de delegaciones se encuentran personas de países comunistas Y disponen efectuar vigilancia
118	H. Perrotin									Informa arribo de delegaciones que se alojan en hotel hermitage, nogaro y benedetti, no hay mayor detalle de delegaciones
119-120	Carlos Jasa							Burai Burabura Mongatari	Japón	Informa la llegada de mas delegaciones que se hospedan en hotel hermitage y participan en proyeccción de película
123	H. Perrotine									Informa la proyección de la película
								Los Colegas	Rusia	
124-130	Héctor Perrotin									
		Antonio Bruvsil	artista	Checoslovaquia	seguimiento	hotel hermitage	por pertenecer a los			Informa en detalle las personas que participan en festival Y los de
		Valentina Thielevñ	artista	Checoslovaquia	seguimiento	hotel hermitage	países de la cortina			países de cortina de hierro. No se establece orientación en el
		Eduards Haig	artista	Checoslovaquia	seguimiento	hotel hermitage	de hierro y determi			ambiente ideológico en conexón con elementos de ideología
		Urar Torosik	artista	Hungría	seguimiento	hotel hermitage	nar irregularidades			izquierdistas.
		Gerri Revezs	artista	Hungría	seguimiento	hotel hermitage	al margen del festival			
		Stanislav Rozewics	artista	Polonia	seguimiento	hotel hermitage				
		Wladislav Ruda	artista	Polonia	seguimiento	hotel hermitage				
		Setin	artista	Rusia	seguimiento	hotel hermitage				
		Arsendo	artista	Rusia	seguimiento	hotel hermitage				
		Livanov	artista	Rusia	seguimiento	hotel hermitage				
		Brusiak	artista	Rusia	seguimiento	hotel hermitage				
131-132-135	Héctor Perrotin									Informa la participación de las delegaciones en la proyección de las películas
								Tierra de Ángeles	Hungría	
								Volcanes Dormidos	Francia	
								El Sopión	Francia	
								Yo También soy Mujer	Alemania	
								El Pequeño Director	Italia	
								El Sorpasso	Italia	
								La Ninfa	Checoslovaica	
								Razón y Sentimiento	Checoslovaica	
								Deliciosa Juventud	Alemania	
137										Se requiere información sobre la reunión de estudiantes de cinematografía con representantes de delegación soviética.

RESUMEN DE FESTIVAL CINEMATOGRAFICO AÑO 1965										
n°Folio	QUIEN FIRMA EL INFORME	NOMBRE DEL VIGILADO	Ocupación	PAIS DE NACIONALIDAD	MECANISMO DE ESPIONAJE	LUGAR DE VIGILANCIA	POR QUE LOS VIGILAN	NOMBRE DE PELICULA	PAIS	DESCRIPCION
145	H. Perrotin							Crónica para un Niño Solo	Argentina	Se informa arribo de representantes de Argentina al evento y que se están exhibiendo las películas:
146	H. Perrotin							Beata	Polonia	Al finalizar la última función se dirigen al hotel hermitage a bailar.
								El Niño y el Muro		
150	H. Perrotin									Eleva informe de Programación, relación de invitados y películas presentadas:
152-156	H. Perrotin									Alcanza una larga relación de invitados al festival, así mismo comunica la participación de delegación-

[illegible]

		Julietta Balve	Interprete	Francia	seguimiento	hotel provincial			
		Langlis Henri	Cinemateca	Francia	seguimiento	hotel provincial			
		Lalouche Claude	Cinemateca	Francia	seguimiento	hotel provincial			
		Magnan Jeanine	Actriz	Francia	seguimiento	hotel provincial			
		Cast Pierre	Director	Francia	seguimiento	hotel provincial			
		Woog Alice	Co productor	Francia	seguimiento	hotel provincial			
		Jean Mabel González	Interprete	Gran Bretaña	seguimiento	hotel provincial			
		Charles Evans	Pte. Delegación	Gran Bretaña	seguimiento	hotel provincial			
		Stapleton John	Publicista	Gran Bretaña	seguimiento	hotel provincial			
		Windon Norman	Actor	Gran Bretaña	seguimiento	hotel provincial			
		Gray Carol	Actriz	Gran Bretaña	seguimiento	hotel provincial			
		Hampshire Susan	Actriz	Gran Bretaña	seguimiento	hotel provincial			
		Todd Richard	Actor	Gran Bretaña	seguimiento	hotel provincial			
		Mac Gregor Jack	Actor	Gran Bretaña	seguimiento	hotel provincial			
		Leslie Eddic	Periodista	Gran Bretaña	seguimiento	hotel provincial			
		Bicky Astori	Interprete	Italia	seguimiento	hotel hermitage			
		Verdone Mario	Periodista	Italia	seguimiento	hotel hermitage			
		Bozzini Lidio	Periodista	Italia	seguimiento	hotel hermitage			
		Pierini Armando	Periodista	Italia	seguimiento	hotel hermitage			
		Scagnetti Aldo	Periodista	Italia	seguimiento	hotel hermitage			
		Spaak Catherine	Actriz	Italia	seguimiento	hotel hermitage			
		Chiari Walter	Actor	Italia	seguimiento	hotel hermitage			
		Koschna Silvia	Actriz	Italia	seguimiento	hotel hermitage			
		Jorge Sakay	Interprete	Japón	seguimiento	hotel hermitage			
		Ueda Tesuso	Periodista	Japón	seguimiento	hotel hermitage			
		Tamura Nami	Actriz	Japón	seguimiento	hotel hermitage			
		Mifune Toshiro	Actor	Japón	seguimiento	hotel hermitage			
		Hilda Scatritti	Interprete	México	seguimiento	hotel hermitage			
		Landa Rodolfo	Pte. Delegación	México	seguimiento	hotel hermitage			
		García Hernán	Critico	México	seguimiento	hotel hermitage			
		Rosas Alfonso	Productor	México	seguimiento	hotel hermitage			
		Varela Yolanda	Actriz	México	seguimiento	hotel hermitage			
		Villa Lucha	Actriz	México	seguimiento	hotel hermitage			
		Rodríguez Ismael	Director	México	seguimiento	hotel hermitage			
		De Fuentes Fernando	Productor	México	seguimiento	hotel hermitage			
		Guzmán Enrique	Productor	México	seguimiento	hotel hermitage			
		Salinas Chucho	Cantante	México	seguimiento	hotel hermitage			
		Julissa	Actriz	México	seguimiento	hotel hermitage			
		Gómez Emilio	Director	México	seguimiento	hotel hermitage			
		Sánchez Cuco	Compositor	México	seguimiento	hotel hermitage			
		Ruanova Alfredo	Argumentista	México	seguimiento	hotel hermitage			
		Bernat Miklos	Agregado Cult.	Hungría	seguimiento	hotel hermitage			
		Valeria De Fucksa	Interprete	Polonia	seguimiento	hotel provincial			
		Toepflz Jersi	Pte. Delegación	Polonia	seguimiento	hotel provincial			
		Raksa Pola	Actriz	Polonia	seguimiento	hotel provincial			
		Wyobel Jan	Rpte. Industria	Polonia	seguimiento	hotel provincial			
		Reynel Miguel	delegado	Perú	seguimiento	hotel nogaro			

		Yolanda Face	Interprete	Rumania	seguimiento	hotel provincial				
		Ghorgniu Minha	Rpte. Industria	Rumania	seguimiento	hotel provincial				
		Monteanu Francis	Director	Rumania	seguimiento	hotel provincial				
		Dutza Mihai	-,-	Rumania	seguimiento	hotel provincial				
		Karin Kottmeier	Interprete	Suecia	seguimiento	hotel hermitage				
		Lindegen Magnus	Director	Suecia	seguimiento	hotel hermitage				
		Linden P. G.	Productor	Suecia	seguimiento	hotel hermitage				
		Shura Le poole	Interprete	Rusia	seguimiento	hotel provincial				
		Ivanov Sviatslav	Pre. Instituto cine	Rusia	seguimiento	hotel provincial				
		Kadoshnikova Larisa	Actriz	Rusia	seguimiento	hotel provincial				
		Nikolaichuk Ivan	Actor	Rusia	seguimiento	hotel provincial				
		Nikitin Aleksander	Pre. Instituto cine	Rusia	seguimiento	hotel provincial				
		Walter Dassori	Critico	Uruguay	seguimiento	hotel hogaro				
		Francis Lauric	Interprete	Yugoeslavia	seguimiento	hotel provincial				
		Miroslav ktic	Rpte. Industria	Yugoeslavia	seguimiento	hotel provincial				
		Dravic Milena	Actriz	Yugoeslavia	seguimiento	hotel provincial				
		Strelec Ronald	Embajador	Yugoeslavia	seguimiento	hotel provincial				

RESUMEN DEL FESTIVAL CINEMATOGRAFICO AÑO 1966

n°Folio	QUIEN FIRMA EL INFORME	NOMBRE DE PELICULA	PAIS	NOMBRE DE DIRECTOR	DESCRIPCION
196	Derlis Luppo				Informa la inauguración oficial del festival y la proyección de películas.
		Horror	Hungría	Giergy Hintsch	
		El Hombre no es un pájaro	Yugoeslavia	Dusan Makavejev	En ninguna de estas películas se aprecia proyecciones de corte político de izquierda, salvo un contenido social.
		Gunilla	Suecia	Lars Gorling	
197-200	Derlis Luppo				Detalla el orden de las exhibiciones oficiales de las películas a proyectar.
201	Derlis Luppo				comunica de la llegada de delegaciones extranjeras para la oficina de prensa así:
					- De Alemania llegaron 2 representantes
					- De Italia llegaron 8 personas
					- De España llegaron 8 personas
					- De Suecia arribó una persona
					- De USA 1 persona
					- De Hungría 1 persona
					- De Rumania 3 personas
					- De Yugoslavia 1 persona
202-203	Derlis Luppo				Alcanza una relación amplia de periodistas locales y diarios invitados al festival.
205-207	Derlis Luppo				Informa la relación de las delegaciones extranjeras llegadas al festival así tenemos:
					- Por Alemania arribaron 7 personas(direct.deleg y actrices)
					- Por Brasil arribó 1 persona
					- Por Chile llegaron 2 personas
					- Por Checoslovaquia arribaron 4 personas
					- Por Canadá 1 persona

		Ilusión	Gran Bretaña	John Mills	En esta película no se advierten escenas de corte político, o de izquierda, ni problemas raciales, siendo de carácter artístico.
218	Derlis Luppo				
		Que viva la Republica	Checoslovaquia	Karel Kachyna	Informa la proyección de las películas: manifiesta que el argumento se basa en secuencias de la II guerra mundial, en cuya parte final se vitorea el nombre del jerarca ruso Stalin y el ejercito rojo.
		Posición Avanzada	España	Pedro Lazaga	En esta película no se advierten temas de corte político de izquierda ni problemas raciales.
220-221	Derlis Luppo				Complementa informe confidencial referido al Comité de apoyo al festival , integrado por personas representantes de instituciones locales en un numero de 6, detallando además las acciones y su ideología política de algunos de ellos la misma que es de corte comunista, así mismo uno de ellos esta afiliado al partido socialista Democrático, otro cuenta con ideología radical del pueblo, a otro lo describe como "Peronista " , sin actuación política y otro de profesión fotográfico, es simpatizante comunista, defendiendo la posición de los argumentos de las películas de los países integrantes de la llamada "Cortina de Hierro" .
223	Derlis Luppo				
		La vida en un Hilo	Estados Unidos	Sydney Pollak	Informa la proyección de películas: la exhibición de las películas se desarrollaron con absoluta normalidad.
		Viva María	Francia	Louis Malle	
		El Fuego	Suecia	Vilgot Sjoman	
224-225	Derlis Luppo				Comunica en detalle la clausura del festival, así mismo amplia el informe sobre proyecciones de películas:
		Yo la Conocía Bien	Italia	Antonio Pietrangeli	Función de cierre a la cual asistieron muchas autoridades
					Finalizada la función las delegaciones se dirigieron al hotel hermitage para la cena de clausura.

227	Derlis Luppo					Comunica además que se proyectaron películas como: Se dividió en 2 episodios:
		Los Bienamados	México			En ambos episodios no se apreciaban escenas, diálogos ni fotografías que arrojen proyecciones de corte político ni racial
		Tajimara	México	Juan José Gurrola		En el argumento no se muestra diálogo, fotografías ni ningún tipo de escenas que arrojen proyecciones de corte político ni racial, siendo de corte artístico.
		Un Alma Pura	México	Juan Ibáñez		
		Los Seres Queridos	U.S.A.	Tony Richardson		
229	Alberto Dámaso Acuña					Informa en calidad de ampliación la proyección de las películas
						En ambas películas no se advierten diálogos de corte político o racial.
		El Camino de las Resacas	Japón	Eizo Sugawa		
		Cuatro Llaves	Alemania	Jurgen Roland		
230-231	Alberto Dámaso Acuña					Amplia Informe indicando la proyección de las películas: El argumento desarrolla acciones de este país a fines del año 1940 en pleno régimen fascista, cuyos actores representan a una pareja que toma parte en la lucha clandestina contra el régimen, en pro del socialismo. No se aprecian diálogos, escenas ni fotografías que arrojen proyecciones de corte político ni racial. Ambas proyecciones se desarrollaron en completa normalidad.
		El Domingo a las Seis	Rumania	Lucian Pintilie		
		Los Cuervos Están de Luto	México	Francisco del Villar		

		Yolanda Face	Interprete	Rumania	seguimiento	hotel provincial				
		Ghorgiu Minhra	Rpte. Industria	Rumania	seguimiento	hotel provincial				
		Monteanu francis	Director	Rumania	seguimiento	hotel provincial				
		Dutza Mihai	-:-	Rumania	seguimiento	hotel provincial				
		Karin Kotmeier	Interprete	Suecia	seguimiento	hotel hermitage				
		Lindgren Magnus	Director	Suecia	seguimiento	hotel hermitage				
		Linden P. G.	Productor	Suecia	seguimiento	hotel hermitage				
		Shura Le poole	Interprete	Rusia	seguimiento	hotel provincial				
		Ivanov Svatslav	Pte. Instuto cine	Rusia	seguimiento	hotel provincial				
		Kadoshnikova Larisa	Actriz	Rusia	seguimiento	hotel provincial				
		Nikolauchuk Ivan	Actor	Rusia	seguimiento	hotel provincial				
		Nikitin Aleksander	Pte. Instuto cine	Rusia	seguimiento	hotel provincial				
		Walter Dassori	Critico	Uruguay	seguimiento	hotel hogaro				
		Francis lauric	Interprete	Yugoeslavia	seguimiento	hotel provincial				
		Miroslav kic	Rpte. Industria	Yugoeslavia	seguimiento	hotel provincial				
		Dravic Milena	Actriz	Yugoeslavia	seguimiento	hotel provincial				
		Strelec Ronald	Embajador	Yugoeslavia	seguimiento	hotel provincial				

[illegible]

[illegible]

DICCIONARIO

DE LA

NUEVA

GENERACION

ARGENTINA

I: REALIZADORES

por SALVADOR SAMMARITANO

Este trabajo no es completo y pedimos perdón a los posibles omitidos o a aquellos que merecían más atención o espacio por la importancia de sus obras. En entregas sucesivas iremos completando y mejorando este diccionario, que esperamos tenga más utilidad que el de una simple enumeración, aunque en ciertos momentos, es útil recapitular y contar las fuerzas con que se cuentan. Nos permitimos además citar los nombres de cuatro realizadores en quienes pensamos mientras encarábamos esta labor. Dos de ellos, principales pioneros del espíritu de autenticidad que creemos preside o debería presidir la obra de los nuevos cineastas argentinos: José A. Ferreyra y Leopoldo Torres Ríos, y los otros dos, hombres en plena plenitud creadora, que son los padres inmediatos de esta nueva generación: Fernando Ayala y Leopoldo Torre Nilsson.



ALVENTOSA, Ricardo

Nacido en Buenos Aires el 31 de octubre de 1930, pertenece a una de las más recientes generaciones de cortometrajistas argentinos, ya que su primer film *Una historia negra*, película de dibujos animados que ilustra la historia del petróleo, data de 1966. Su todavía escasa obra permite apreciar a un realizador de inquietudes, con clara preferencia por películas de contenido ideológico.

Filmografía: 1966: *Una historia negra* (dibujos animados); 1967: *El audio corto* para TV, en 16 mm.; Reportaje al 200 (16 mm.); *Sin memoria*.

Alventosa tiene en preparación *Un gato de guerra gris*, un corto angustial sobre un guerra de Alicia B. Tabor y un documental, *Ciudad de los Buenos Aires*. Es el actual presidente de la Asociación de Realizadores de Corto Metraje.



ANTIN, Manuel

Poeta, dramaturgo y novelista, nació en Los Palmar, Chaco, el 27 de febrero de 1906. Antes de su primer trabajo cinematográfico en el argumento de *Contrapunto* de Rodolfo Kuhn escribió varios libros de poemas (*La torre de la sirena*, 1945; *Sirena y espiral*, 1950 y *Poesías de dos ciudades*, 1952), dos novelas (*Abril la luna*, 1954 y *Los venerables*, 1955) y estrenó dos obras teatrales. El año *El arena* (Teatro Argentino de Buenos Aires, 1946) y *No demasiado tarde* (Teatro La Farra, 1957). Su primer largo metraje *La otra mujer*, según un cuento de Julio Cortázar (*Cuentos a ma-*

Anexo C: Carta de invitación al Festival de Locarno 1962

Locarno, 18 luglio 1962

Egregio «signor Birri,

ho ricevuto ieri sera la sua gentile lettera del 13 c.m., e la ringrazio molto cordialmente.

Come Don Sergio Bravo le ha detto, ero estremamente interessato di poter presentare al nostro Festival il suo film "Los inundados". In data 5 giugno - dunque più di un mese fa - ho inviato a questo effetto un telegramma del seguente tenore:

INSTITUTO NACIONAL CINEMATOGRAFICO
JUNIN 1276
BUENOS AIRES

INVITIAMO LOS INUNDADOS DI FERNANDO BIRRI PARTECIPARE FILMFESTIVAL
LOCARNO 18-29 LUGLIO STOP PREGHIAMO INVIARCI COPIA SOTTOTITOLI FRANCE-
SI ET CONFERMARE TELEGRAFICAMENTE ACCETTAZIONE INVITO CORDIALMENTE

BERETTA FILMFESTIVAL LOCARNO

Questo telegramma non ha mai ricevuto una risposta: e quindi ho appreso che il suo film ha ottenuto un premio a Karlovy Vary.

E' inutile dirle, egregio «signor Birri, che ne sono estremamente «piaciuto»: tanto più che il XV Festival internazionale del film di Locarno comincerà quest'oggi e si concluderà il prossimo 29 luglio: e dunque non ci sarà neppure più la possibilità di presentare il suo film fuori concorso.

Spero sinceramente che il prossimo anno lei possa avere un nuovo film da mettere in concorso a Locarno: e spero - anche - che nel 1963 l'«Istituto Nacional Cinematografico» s'interessi maggiormente della nostra manifestazione.

Voglia gradire, egregio signor Birri, i miei saluti più cordiali

FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM - LOCARNO

Il direttore: Valerio Beretta

